



**Patrícia João Vaz de
Morais Sacadura**

**A Vida da Metáfora na escrita diarística de Eduardo
Lourenço**



**Patrícia João Vaz de
Morais Sacadura**

**A Vida da Metáfora na escrita diarística de Eduardo
Lourenço**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Manuel Baptista, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família.

À memória de meus avós.

O júri

Presidente

Doutor Rui Filipe Guimarães de Araújo Magalhães, Professor Associado da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutora Ana Nascimento Piedade, Professora Associada da Universidade Aberta de Lisboa

Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Agradecimentos

«Começamos a existir quando se repara na nossa ausência. Em geral tarde. Em Portugal, nunca.»

Eduardo Lourenço, 1992

Para contrariar esta tendência canonicamente lusitana não podemos deixar de fazer referência à louvável, sincera e em momento algum ausente existência de pessoas que nos deram a mão amiga, proporcionando uma viagem segura e incentivada.

O meu primeiro agradecimento vai para a Professora Doutora Maria Manuel Baptista, orientadora desta tese e alguém que considero, verdadeiramente, um exemplo de trabalho, empenho, força, orientação e persistência descomunais e contagiantes. Sem o seu apoio incessante e a sua amizade jamais teria conseguido chegar a bom porto.

À Professora Doutora Paula Morão e ao Professor Doutor Rui Magalhães agradeço o interesse demonstrado por este trabalho e o apoio no que diz respeito a sugestões bibliográficas cuja leitura foi bastante frutífera no âmbito da investigação levada a cabo.

Ao Eduardo Lourenço devo agradecer por ser uma inspiração arrebatadora para todos os amantes da literatura e dos livros. Obrigada por nos deixar queimar as nossas asas de humildes leitores no fogo ardente e luminoso da sua escrita.

Last but not least, à minha família devo uma profunda, sentida e mais que justa palavra de gratidão. Os momentos de descrença e insegurança não podiam ter sido superados sem o vosso apoio, a vossa compreensão, as vossas palavras de optimismo e incentivo, bem como uma boa dose de paciência. O amor que nutro por vocês é eterno.

Palavras-chave

Diário, Narrativa, Verdade, Ficção, Eduardo Lourenço, Metáfora, Paul Ricoeur

Resumo

O presente trabalho centra-se no estudo da metáfora nos excertos publicados do Diário de Eduardo Lourenço.

Numa primeira parte a nossa investigação baseia-se em estudos teóricos do diário enquanto género literário, num estudo teórico e prático da metáfora no Diário do autor português segundo a concepção do filósofo Paul Ricoeur e na ligação entre as pequenas narrativas proclamadas por Lyotard e a recusa de uma publicação em livro do Diário por parte de Eduardo Lourenço.

Na segunda parte do trabalho apresentam-se reunidos todos os fragmentos diarísticos publicados até à data pelo escritor Eduardo Lourenço, tendo em conta a sua ordem cronológica e a sua publicação.

keywords

Diary, Narrative, Truth, Fiction, Eduardo Lourenço, Metaphor, Paul Ricoeur

abstract

The present work focuses the metaphor study in the published fragments of Eduardo Lourenço's Diary.

In the first part of this work our investigation relies on theoretical studies concerning the Diary as a literary genre, a theoretical and functional study about the metaphor in the portuguese author Diary according to philosopher Paul Ricoeur concept and on the connection between little narratives proclaimed by Lyotard and the writer's denial of publishing the Diary as a whole book.

In the second part of this work it is presented all published diary fragments by Eduardo Lourenço, according to their chronological order and publishing.

Mots clés

Journal Intime, Petits Récits, Vérité, Fiction, Eduardo Lourenço, Métaphore, Paul Ricoeur

Résumé

Ce travail se centre sur l'étude de la métaphore dans les extraits parus du Journal Intime de Eduardo Lourenço.

Dans une première partie, notre recherche s'appuie sur des études théoriques du Journal Intime comme genre littéraire, puis sur une étude théorique et pratique de la métaphore dans le Journal Intime de l'auteur portugais, suivant la conception du philosophe Paul Ricoeur, et finalement sur la relation existant entre les petits récits proclamés par Lyotard et le refus de Eduardo Lourenço d'une publication de son Journal Intime.

Dans une seconde partie, sont présentés tous les fragments journaliers publiés jusqu'à présent par l'écrivain Eduardo Lourenço, compte tenu de leur ordre chronologique et leur publication.

«Sentarmo-nos à secretária para escrever. Que é que se sabe do que vai haver na escrita? Mas a aventura é isso – criar nela própria o verdadeiro ponto de chegada. Porque de seguro tem-se apenas o ponto de partida – Escrever. Criar na palavra a configuração do seu destino. Cada palavra abre o apelo da seguinte ou a sua probabilidade, até se saber que era essa. O rio nasce na fonte e tateia o seu percurso até se abrir no mar.»

Vergílio Ferreira, 1992

Índice

INTRODUÇÃO	12
(Re) Imaginar o Inimaginável	12
I. O Pensamento Pós-Moderno e o Não-Diário	15
1.1. A Era das Pequenas Narrativas	16
1.2. O escritor e o Diário: o desconforto da nudez	25
II. O Diário enquanto Género Literário	33
2.1. Unidade ou Diversidade	34
2.2. A oficina diarística	39
2.3. Espelho meu, espelho meu: diz-me... quem sou eu?	48
2.4. Verdade e Ficção no diário	57
III. Da vida da metáfora como talento do pensamento	72
3.1. A aventura do conhecimento	73
3.2. A metáfora lourenceana: entre Ortega y Gasset e Paul Ricoeur	78
3.3. A Metáfora: uma realidade Irreal	92
IV. A Metáfora Viva na escrita diarística lourenceana	98
4.1. Metamorfoses de uma aventura diarística	99
4.2. À margem de Deus e nas margens do Tempo (os anos 40)	102
4.3. A luta entre a Estátua de Sal e a Esfinge (os anos 50)	109
4.4. A maturidade existencial e intelectual (os anos 60)	120
4.5. A Máscara- metáfora da aventura poética e humana (os anos 70)	126
4.6. O Tudo e o Nada existencial (os anos 80)	131
4.7. A Literatura e o Sonho ou do Sonho da Literatura (os anos 90)	135
4.8. A Natureza e o encontro do Amor e do Belo	141
4.9. A saída do labirinto	145
V. A Cor e a Magia das Palavras	148
BIBLIOGRAFIA	155

«A matéria de que os livros são feitos é a matéria do coração do outro e não se pode pôr a mão no coração do outro sem nos queimarmos no fogo que aí arde.»

Eduardo Lourenço, 2006

«O que em mim sente, está pensando.»

Fernando Pessoa, 1921

«O homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso. Dificilmente o julgáramos de uma maneira decidida e uniforme.»

Michel de Montaigne, 1580

INTRODUÇÃO

(Re) Imaginar o Inimaginável

Quem se inicia na leitura da obra lourenceana mergulha numa perturbante sensação de que embarcou num barco sem rumo, num mar intempestivo de ideias por vezes contraditórias mas, sobretudo, oriundas de uma inteligência e sensibilidade indiscutíveis.

A escrita de Eduardo Lourenço transporta o leitor através de uma surpreendente viagem pelo tempo, numa aventura repleta de enigmas, mitos, mistérios, segredos encobertos e pistas misteriosas, aparências enganadoras e factos silenciados. A obra do autor de *Heterodoxia* é o exemplo emblemático de uma criação artística concebida como um jogo de espelhos onde a metáfora simboliza e problematiza o real. Arriscamos aqui a aproximar Eduardo Lourenço a uma das mais carismáticas personagens de Saint-Exupéry - o Príncipezinho - já que na obra lourenceana todas as palavras, acontecimentos e imagens estão imbuídos de um significado simbólico e ontológico testemunhado pela metáfora.

O aprofundamento da escrita diarística lourenceana lançou-nos inicialmente numa espécie de abismo, na medida em que o texto do escritor português não é de fácil leitura e entendimento. Esta experiência reveladora recorda, de certa forma, as *Moradas Filosóficas* pinceladas simbolicamente por Mário Botas. A sensação que invade a nossa mente quando contemplamos a obra de um dos maiores pensadores portugueses é a mesma retratada por aquele pintor: a de que para atingirmos a força criadora superior do escritor, a sua morada artística sublime, temos que nos submeter à subida de muitos degraus de entendimento, com algumas paragens intermédias forçadas para reflexão e interiorização que podem, eventualmente, abrir-nos as portas do mundo ficcional do autor.

Num país como o nosso onde as homenagens chegam muitas vezes tardiamente foi com grande emoção e profunda admiração que assistimos a uma das muitas homenagens preparada a Eduardo Lourenço. No Décimo Encontro de Professores de Português, que decorreu no Porto no ano de 2005, fomos confrontados com um homem beirão, marcado, irremediavelmente, por uma simplicidade, humildade e humanismo arrebatadores. Uma timidez e perdição quase que infantis foram notórias no meio dos muitos “flashes” de fotógrafos e jornalistas que a todo o instante “raptavam” o escritor para divulgarem o momento da homenagem a um homem que dedicou toda a sua vida ao mundo imaginado e imaginário das palavras, no sentido de explorar a mais esfingica das realidades - o (Não)

sentido da nossa existência - e de exprimir liricamente o espanto provocado diante dessa mesma (Não) realidade. O mais espantoso é que essa forma beirã de estar no mundo contrasta com a grandeza e singularidade de um homem detentor de uma obra de forte pendor ontológico, intelectual, crítico, poético e até irónico.

A nossa dissertação constitui uma viagem pelo mundo diarístico praticamente desconhecido do autor e irá contemplar quatro paragens obrigatórias no sentido de tentarmos descortinar os sentidos máximos do texto lourenceano na sua vertente que escolhemos estudar, não sem fazer alusão a outros textos do autor devido à existência de temas, preocupações e símbolos que atravessam toda a sua obra.

Primeiramente, iremos aportar em busca da descoberta das razões que estão na recusa da compilação de todos os excertos diarísticos em livro pelo autor, sobretudo numa época que é a da globalização e a do consumismo e onde o diário pode permitir ascender a uma estratégia de notoriedade social e cultural. Neste contexto, apontamos, para além de razões de foro pessoal, uma possível ligação entre uma concepção “anti-livresca” e a recusa das grandes narrativas, proclamada pelo filósofo francês Lyotard, tão em voga no pós-modernismo.

Numa segunda etapa, paramos no porto da criação diarística onde pretendemos contrastar uma concepção tradicionalista (sobejamente reconhecida em autores como Clara Rocha) e uma tendência (pós) modernista com o objectivo de verificarmos quais os parâmetros criativos que subsidiam a escrita diarística de Eduardo Lourenço, tendo sobretudo presente a concepção inovadora de Dália Dias, Deleuze ou Fernando Pessoa, entre outros. Neste capítulo iremos tratar ainda questões como a verdade e a ficção na escrita diarística para concluirmos que o pacto assumido por Eduardo Lourenço reside “na narração da sua vida. Todavia, essa narração é trabalhada de forma muito peculiar e remete-nos à partida para a existência de dois Eduardos- o Eduardo escritor que nos presenteia com a sua veia poética, que nos comove com a emoção do seu canto; e o Eduardo filósofo que nos deslumbra com a sua capacidade racional de reflectir sobre temáticas tão complexas. A oscilação entre o eu literário e o eu filosófico explica a fragilidade do pacto estabelecido entre o escritor e o seu auditório e a ‘dupla falsa sinceridade’ atribuída ao género diarístico” (SACADURA: 2006; 99¹).

¹ O artigo citado faz parte de um primeiro volume lançado sobre os Estudos Lourenceanos, em 2006, e coordenado por Maria Manuel Baptista, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro e impulsionadora desta área.

A viagem pelo mundo intimista e, ao mesmo tempo, ficcional do diarista natural de S. Pedro de Rio Seco prossegue com a reflexão teórica sobre o recurso estilístico mais recorrente na escrita diarística lourenceana, partindo de uma leitura ricoeuriana da metáfora enquanto estratégia argumentativa vivificante e de forte pendor hermenêutico e ontológico aplicando-a ao Diário de Eduardo Lourenço. Os pressupostos teóricos de Paul Ricoeur são abordados no sentido de os aplicarmos numa análise prática do uso metafórico da linguagem lourenceana.

No último capítulo levamos a cabo essa análise destacando as metáforas mais flagrantes que reconhecemos nas páginas do Diário publicado de Eduardo Lourenço, detectamos a evolução temporal dessas “imagens-metáforas” e procuramos compreender o sentido da rede metafórica que detectámos nos textos analisados.

Um último capítulo apresenta as principais conclusões a que chegámos e propostas de desenvolvimento e aprofundamento deste trabalho no futuro.

I. O PENSAMENTO PÓS-MODERNO E O NÃO-DIÁRIO

«Um livro não é mais do que a síntese de um monólogo do seu autor. O homem ou a alma fala por si mesmo; o autor retira algo desse discurso. A eleição depende do seu amor próprio: compraz-se com tal pensamento se odeia o outro. O seu próprio orgulho ou os seus interesses deixam acontecer e *aquele que gostaria de ser* elege o que é. (...)»

Você gostaria de escrever um livro?

Conseguiu-o? Qual o ideal que o levou a realizar esta empreitada?

A sua proposta era alcançar uma ideia sublime? Desfrutar algum proveito positivo, ou seja, o êxito do público e económico? Talvez perseguisse um objecto indirecto: um determinado grupo de pessoas conhecidas, ou uma delas, cujo interesse seria dirigir-se-lhes através de uma obra destinada ao grande público.

Quem você pensava distrair? Seduzir ou igualar, ou enlouquecer, ou deixar de reflectir, povoar os seus pesadelos nocturnos? Diga-nos, sr. Autor, quem o sr. está a servir: o demónio, César ou Deus? Talvez Vénus? Ou todos ao mesmo tempo?»

Paul Valéry, 1994

1.1. A Era das Pequenas Narrativas

«O pensamento só começará quando compreendermos que essa coisa tão glorificada desde há séculos, a Razão, é a inimiga mais encarniçada do pensamento.»

Martin Heidegger, 1950

«O homem é um animal extraordinariamente irracional na razão de que se arroga, porque a razão é a forma protocolar de justificar o injustificável.»

Vergílio Ferreira, 1992

O Pós-Modernismo² enquanto corrente cultural, surgida na década de 60 em pleno século XX, foi alvo de inúmeros debates e reflexões por parte de teóricos americanos e europeus.

Trata-se de um termo bastante complexo na medida em que abarca diversas acepções que são impostas pelo prefixo “pós”. Todavia, no presente trabalho, não pretendemos coleccionar argumentos no sentido de verificarmos se o pós-modernismo se apresenta como um resultado do modernismo, se vem na sequência do modernismo ou, pelo contrário, se manifesta uma ruptura em relação a este. Sem dúvida que se trata de um termo problemático, na medida em que, acarreta um significado que podemos considerar temporal, conceptual e temático, para além de obrigar a uma leitura contrastiva de dois períodos literários e culturais. O que podemos dizer acerca desta corrente é que ela foca, do ponto de vista conteudístico, o niilismo, o nada, o vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida. Maria Manuel Baptista chama a atenção para a presença desse niilismo na obra lourenceana que é bebido de muitos autores: “profundamente impressionado pelas obras de Kierkegaard e Pessoa, de Nietzsche e Heidegger, de Valéry e Camus, entre outros, a obra de Eduardo Lourenço é aquela que em Portugal mais profundamente reflecte no seu percurso o fundo dramatismo (e traumatismo) que acompanha o fim da modernidade e o desespero do homem pós-moderno, mas também o vislumbre da sua superação possível.

² “As definições do pós-modernismo variam entre o eclectismo e a montagem e o neo-cepticismo e o anti-racionalismo. O pós-modernismo (...) mudou consistentemente o nosso conhecimento da unidade, subjectividade, epistemologia, estética, ética, história e política” (TAYLOR, Victor, WINQUIST, Charles: 2001).

Não sendo um caso único no pensamento contemporâneo (registamos preocupações similares em autores como Simmel, Apel, Habermas, Adorno, Horkheimer, Ricoeur, Deleuze, Derrida, Lyotard, Tapias, entre outros, embora as respectivas respostas sejam diferenciadas e dêem lugar a percursos teóricos até antagónicos) o interesse acrescido da sua obra situa-se, para nós, no facto de se tratar de um pensador profundamente enraizado (e determinado) na e pela cultura portuguesa e que só a partir dela pode ser plenamente compreendido” (BAPTISTA: 2003; 26-27).

Nos primeiros excertos diarísticos- o mais distante no tempo data de 1945 - a arte surrealista é ainda dominante mas depressa o jovem Eduardo Lourenço faz antever na sua obra traços pós-modernistas, especialmente no que diz respeito a uma imagem do sujeito dilacerado, inserido num mundo desintegrado onde reinam muitas tensões.

O desafio ao qual nos propomos prende-se com um dos principais fundamentos ideológicos do pós-modernismo - a deslegitimação das grandes narrativas, e, a sua possível relação com a recusa daquele que é apontado como um dos maiores pensadores da cultura portuguesa, falamos naturalmente de Eduardo Lourenço, em publicar o seu diário.

Convém, antes de mais, esclarecer que a acepção de narrativa que aqui se apresenta não é de natureza estritamente literária. Recordamos aqui as palavras de Mark Currie acerca do significado generalizante deste conceito: “os estudos depois de 1987 começam por declarar que a narrativa está em todo o lado, que é uma forma de pensar e de estar, e que não se restringe à literatura” (CURRIE: 1998; 11).

Neste âmbito, consideramos como principal suporte teórico a obra de Jean-François Lyotard, célebre teorizador da pós-modernidade, intitulada *A Condição Pós-Moderna*, que constitui o texto-manifesto que dá voz aos principais pressupostos ideológicos no domínio do conhecimento, da ética, da política e da estética, do pós-modernismo. Eduardo Prado Coelho considera o pós-moderno “(...) como a impossibilidade de a imaginação apresentar um objecto que venha ajustar-se a um conceito. Ora uma tal impossibilidade traça duas linhas compatíveis da nossa modernidade: pode-se acentuar a nostalgia suscitada pela impotência da faculdade de presentificação, que não consegue estar à altura do que se concebe (...) ou pode-se acentuar o lado inumano dessa capacidade de conceber, tão inumano que fica sempre além do que a faculdade de presentificação propõe” (COELHO: 1984; 303-304).

Para Lyotard a época moderna caracteriza-se pela transição das metanarrativas, isto é, de grandes mitos e construções racionais - dos quais podemos destacar o cristianismo, o marxismo, o capitalismo ou o iluminismo - para as pequenas narrativas: “as grandes narrativas constituem o mais importante aparato ideológico da modernidade, e desempenham um papel particularmente importante na legitimação das ciências modernas. Cada grande narrativa proporciona o seu conjunto de elementos (um herói ou um tema, uma viagem repleta de perigos, um grande objectivo) e promove uma ideologia diferente. Por exemplo, no marxismo o tema é o do proletariado e o objectivo é a socialização dos meios de produção, enquanto que no capitalismo o tema é o empresário individual e o objectivo a acumulação do bem-estar” (TAYLOR e WINQUIST: 2001).

Currie refere que mais recentemente, e seguindo a tendência da pós-modernidade, o objecto de interesse dos estudos literários é outro: “os estudos literários denotam uma tendência acentuada em relação à fragmentação, ou em relação às pequenas narrativas, pequenas narrativas da identidade, que quebram a homogeneidade de valores universais, derrotando as grandes narrativas e as suas pretensões ao statu de histórias locais de elites locais” (CURRIE: 1998; 108).

Efectivamente, se tomarmos como exemplo a ideologia iluminista, verificamos que uma das suas “bandeiras” é a razão, que funciona aqui como uma ponte para a compreensão dos mistérios da vida e da história. Ora, segundo Lyotard, as grandes narrativas proclamavam verdades universais, absolutas e irrefutáveis que funcionavam como uma “arma”, um meio de legitimação de projectos políticos e científicos, não dando espaço para a fluidez teórica. Conforme menciona na sua obra *A Condição Pós-Moderna*, “ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde essencialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objectivo. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., veiculando cada um consigo valências pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive nas encruzilhadas de muitas delas” (LYOTARD: 1989; 12).

A forma de escrever pós-moderna implica um processo de de-composição da entidade emissora e um processo de des-leitura por parte da entidade receptora nas pequenas narrativas, como o diário, por exemplo. Esta visão anti-racionalista é corroborada

por Douwe W. Fokkema que afirma que “nos termos do código pós-modernista toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade é supérflua se não mesmo totalmente errada” (FOKKEMA: s/d; 74). De uma forma geral, críticos pós-modernos como Foucault, Derrida ou Lyotard lançam um combate aos fundamentalismos.

As “encruzilhadas” vaticinadas pelo filósofo francês Jean-François Lyotard influenciam substancialmente as relações entre o autor, a obra e o leitor: “Enquanto que os modernistas aspiravam a estabelecer uma visão do mundo válida e autêntica, ainda que estritamente pessoal, o pós-modernista parece ter abandonado qualquer esforço no sentido de representar o mundo de acordo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito. O modernista não reclamava a verdade geral dos seus pontos de vista, mas defendia as suas próprias concepções e os seus próprios juízos de valor. O pós-modernista poderá ter os seus pontos de vista particulares, mas não vê qualquer razão para os privilegiar relativamente aos pontos de vista sustentadas pelos outros” (FOKKEMA: s/d; 64). A afirmação do individualismo, a exploração do “eu” e o psicologismo são substituídos na época contemporânea pela liberdade das palavras e do pensamento. Tudo se define no acto da escrita, nada está pré-definido. No processo de produção da sua obra, o homem é um ser em devir que recorre a muitas metáforas e imagens no sentido de apelar a uma leitura activa. Há uma nova perspectiva ontológica que se afasta da abordagem psíquica que se encontrava no modernismo e que contribui para a fabricação de uma arte que se quer desrealizante, não apoiada mimeticamente na realidade circundante.

Os pós-modernistas não escrevem a partir de hipóteses mas a partir de impossibilidades, lançam questões sobre o mundo em que vivem, muitas vezes, sem encontrar respostas para as suas incertezas: “o sócio-código do pós-modernismo baseia-se numa preferência pela não selecção ou por uma quase não selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa de distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante. No entanto, enquanto código, contribuiu para textos que, à custa da discussão de problemas filosóficos básicos, como a natureza da causalidade, ou a moralidade, ou a evolução, ou o tempo, ou a infinitude, são altamente relevantes para o pensamento contemporâneo” (FOKKEMA: s/d; 66).

Contudo, convém assinalar que a onda de psicologismo não é radicalmente posta de lado. No entanto, a alteração das categorias tradicionais da narrativa, essa é notória.

Pensamos que, no que concerne a relação do sujeito com a sua escrita, esta tem, de uma forma ou de outra, sempre subjacente uma componente biográfica. Ainda assim, para os pós-modernistas são os efeitos pragmáticos os mais valorizados pelo que é preciso minorizar a acção do sujeito. Isto significa que apesar de na nossa escrita não evitarmos a presença de dados autobiográficos, o que se torna mais importante não são tanto esses dados mas aquilo que os outros podem apreender deles.

A produção da narrativa pós-modernista é tida como labiríntica, desconexa, descontínua, indeterminada e fragmentária despertando a participação activa do leitor que imagina uma pluralidade de sentidos e potenciais interpretações. Nesta sequência, Carlos Ceia refere que “as filosofias de Nietzsche, Heidegger e Derrida constituem o primeiro sinal de revolta contra a lógica secular da ideia da certeza” (CEIA: 1998; 47).

Assim sendo, não é de estranhar a importância dos jogos linguísticos que se estabelece no universo pós-modernista onde “as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados” (FOKKEMA: s/d; 70).

Não interessa onde começa e onde acaba o texto ou o seu encadeamento, proclamando-se assim a desconexão e desconstrução. A natureza palimpséstica do texto pós-modernista parte do princípio de que o leitor é a personagem principal da narrativa, daí ela apresentar-se como questionável e inquietante. O universo psicológico do autor deixa de estar em primeiro plano e passa a ser supérfluo na medida em que o “pós-modernista assimila e absorve o mundo que percepção, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido” (FOKKEMA: s/d; 74), isto é, na narrativa pós-modernista o alvo de interesse do autor é tudo aquilo que o rodeia. Deste modo, a consideração psicológica do autor típica do modernismo é relegada para segundo plano porque agora o texto dirige-se em primeiro lugar ao leitor, é ele a personagem principal e é ele quem detém o poder de tentar descodificar os significados do texto ou, pelo menos, atribuir potenciais sentidos ao enredo labiríntico.

Na pós-modernidade assistimos àquilo que Foucault designou por “morte do autor”³ não querendo isso significar a aniquilação total do sujeito mas de uma sua

³ Para Lourenço “o que Foucault anuncia, na esteira, aliás, de Heidegger e em termos heideggerianos, não é o fim do Homem em sentido banal de um apocalipse orgânico ou antropológico, mas de uma sua ‘imagem’ ”.

“imagem”. A posição de Eduardo Lourenço relativamente a esta matéria é aqui esclarecida por Maria Manuel Baptista: trata-se de uma posição “(...) balizada pela irreduzível fragmentação do sujeito, (embora não acompanhe Foucault completamente e até às últimas consequências na proclamação da ‘morte do sujeito’), bem como por uma sempre reiterada espécie de ‘teologia negativa’ (que, de resto, não deixa de atribuir igualmente a Foucault)” (BAPTISTA: 2003; 112).

O que se pretende destacar, neste contexto, é o crescente poder interpretativo do leitor já que este é convidado a representar um papel interventivo, o que significa que o texto pós-moderno coloca a ênfase nos efeitos pragmáticos da obra. Na produção pós-moderna transparece bem aquilo que Roland Barthes defende em *O prazer do texto*⁴, ou seja, uma leitura permeável à subjectividade, ao prazer e à possibilidade de deriva no texto graças à natureza mutável e ao desfecho provisório deste. Segundo este autor, a necessidade de se repensar a forma como se olha o triângulo relacional de que fazem parte o autor, o leitor e a obra literária é indispensável. Para o crítico literário, o leitor deixa de ser um mero consumidor e transforma-se num produtor do texto.

Neste âmbito, existem algumas marcas que podemos destacar na transição para as pequenas narrativas contemporâneas, tais como o gosto pela invenção, a desconstrução, a diversidade, o anti-historicismo, a liberdade formal⁵, a ausência de uma base sócio-política, de “grandes nomes”, ou mesmo a complexidade que não se restringe somente ao código utilizado pelo autor, mas também à leitura daquilo que é produzido. Como Mark Currie salienta na obra intitulada *Postmodern Narrative Theory*, “(...) os pós-estruturalistas afastaram-se do tratamento das narrativas (e do sistema linguístico em geral) enquanto edifícios, objectos sólidos do mundo, em direcção à concepção de que as narrativas eram invenções narratológicas interpretáveis num número infinito de maneiras” (CURRIE:

(Lourenço citado por BAPTISTA: 2003; 113). O filósofo refere-se à imagem “do sujeito uno, autodeterminado e autoconsciente” (op. cit., pag. 235)

⁴ Nesta obra, Barthes distingue dois tipos de texto: “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura” e “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (BARTHES: s/d; 49).

⁵ Em relação à nova tendência literária, Eduardo Lourenço refere que “o resultado é esta prevista – imprevista torrente de prosa nova, sem frio nos olhos, livre até da obsessão da liberdade, supremamente desenvolva, através da qual não se contesta isto ou aquilo, apenas, mas um comportamento orgânico que sob os nossos olhos se desarticula, a falsa sublimidade de uma Ética que era uma máscara e nessas páginas recentes nos aparece como o que é: puro caos de valores cobrindo a custo a nudez implacável dos «interesses criados» e a desordem profunda da ordem sacrossanta” (Lourenço: 1966; 928).

1998; 3). Mais à frente continua: “a maior parte das ciências formais da narrativa eram efectivamente ciências da unidade e da coerência. Tal como o físico, o químico ou o microbiólogo, o papel tradicional do narratologista era revelar um projecto secreto que apresentasse o objecto inteligível. (...) Na busca crítica pela unidade havia um desejo de apresentar a narrativa como um objecto coerente e estável. Na opinião da crítica pós-estruturalista, esta era apenas uma maneira de reduzir a complexidade ou heterogeneidade da narrativa. (...) Era uma chave característica da narratologia pós-estruturalista que aspirava sustentar os aspectos contraditórios da narrativa, preservando a sua complexidade e recusando o impulso em reduzir a narrativa a um significado estável de um projecto coerente” (CURRIE: 1998; 3). A contemplação das pequenas narrativas é pois uma tendência dos estudos pós-modernos que denotam uma atracção por uma estrutura fragmentária e insistem na distinção lyotardiana entre narrativa e metanarrativa provocada, acima de tudo, por “um efeito do progresso das técnicas e das tecnologias, a partir da segunda guerra mundial, que deslocou o acento para os meios de acção em detrimento dos seus fins” (LYOTARD: 1989; 79).

Para Lyotard, “o pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o «impresentificável» na própria «presentificação»; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com «presentificações» novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de «impresentificável». Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito” (LYOTARD: 1987; 26). Contudo, na nossa opinião o inverso também se verifica: o filósofo também bebe algumas influências do escritor nomeadamente no que diz respeito à adopção de uma linguagem poética que melhor transmita a realidade envolvente.

Também Gianni Vattimo avançou com o termo “*debole*” para caracterizar o pensamento pós-moderno que reúne como características a dispersão, o irracionalismo, o descentramento e a instabilidade. A continuidade, a unicidade e a coerência não são palavras de ordem na produção e discurso pós-modernos.

Uma das grandes narrativas mais contestadas pelo pós-modernismo prende-se com a questão dos períodos literários que haviam sido demasiado racionalizados desde o iluminismo. Segundo Mark Currie, “o cânone literário foi uma grande narrativa no sentido que foi apresentado na história da literatura como um todo, como uma história linear (...), o cânone podia apenas funcionar desta maneira, representando a história literária nacional como uma sequência de eras, com nomes como Renascimento, Romantismo e Modernismo” (CURRIE: 1998; 108). Todavia, e apesar dos intentos do pós-modernismo, não podemos deixar de considerar que também ele detém determinadas características que nos permitem distingui-lo de outros períodos literários até porque todos eles representam de alguma forma a condição histórica do homem e a realidade em que ele se insere. Segundo Ana Paula Arnaut “(...) as obras post-modernistas claramente se enraízam na realidade política e cultural quer pelo tratamento mais velado de temas e de tempos históricos, quer pelo recurso a personagens recognoscíveis” (ARNAUT: 2002; 68). A verdade é que a narrativa não é alheia às mutações dos períodos literários, nem às transformações ideológicas que neles se inscrevem. Efectivamente, nenhuma obra é desprovida de sentido. Fala-se da neutralização de ideologias nos textos pós-modernos e, no entanto, podemos englobar uma série de características que os caracterizam e os inserem num paradigma, como por exemplo, a preocupação ideológica expressa relativamente à realidade circundante, à história, aos outros. A narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária orientada para a condição do homem, para o seu devir e para a realidade em que vive. O próprio Lyotard afirma que “a pós-modernidade não é uma era nova. É a reescrita de alguns traços reivindicados pela modernidade” (LYOTARD: 1990; 42).

Na Enciclopédia do Pós-Modernismo, Beatrice Skordili menciona que o pós-modernismo resulta de “um conjunto de condições que existiram em vários períodos históricos, incluindo a antiguidade e o séc. XX” (TAYLOR e WINQUIST: 2001). Também Matei Calinescu refere que “o mais óbvio modelo pós-modernista inclui: um novo uso do perspectivismo narrativo existencial ou «ontológico», diferente do perspectivismo sobretudo psicológico que se encontrava no modernismo; duplicação e multiplicação de inícios, fins e acções narradas; (...) o tratamento num pé de igualdade de factos e ficção, realidade e mito, verdade e mentira, original e imitação, como um meio para enfatizar a indecidibilidade (...). Estilisticamente, (...) pode notar-se uma marcada preferência por

figuras tão inconventionais como o anacronismo deliberado, a tautologia e a palinódia ou retractação” (CALINESCU: 1999; 262-263).

Em *Pensar*, Vergílio Ferreira menciona a importância do *non-sens* da obra literária, um factor que instaura o elemento surpresa na literatura: “a obra de arte inacabada ou mutilada, o esboço, o fragmento. Mais do que nunca isso nos fascina. Porque o que importa numa obra de arte é o que ela não diz. É o não dizer que hoje sobretudo se pode dizer. O fragmento ou o inacabado acentua a voz do imaginário, antes de ser a do perfeito silêncio. E o silêncio sem mais é hoje o nosso modo de falar” (FERREIRA: 1992; 164).

Cabe, pois, aos leitores a tentativa de atribuir possíveis significados ao texto, através do recurso à imaginação e à atenção de pequenas pistas que o escritor lhe vai deixando, num caminho labiríntico que é o de decodificar os sentidos máximos da obra literária. Se é que ela precisa de ter algum sentido para nos fascinar...

1.2. O escritor e o Diário: o desconforto da nudez

«E quando não se tem coragem de publicar entre os vinte e os vinte e cinco ou trinta anos, nunca mais depois se recupera esse «élan», essa ilusão que é necessária para o investimento criador.»

Eduardo Lourenço, 1986

As indagações até aqui expostas relativamente à questão das pequenas narrativas aparecem interligadas, segundo uma leitura nossa, à manifesta recusa de uma compilação publicada do Diário, cujos alguns excertos Eduardo Lourenço tem vindo a partilhar, de forma dispersa e desorganizada, em algumas páginas da imprensa com os seus leitores e admiradores.

Com base num excerto do seu diário em que o autor não aceita o diário enquanto mero espelho narcísico poderíamos depreender que o problema que a publicação em livro levanta tem a ver com o seu carácter estritamente egocêntrico: “(...) no fundo, o problema talvez esteja no facto de que tenho uma certa dificuldade em pensar que o meu «eu» assume algum tipo de importância” (LOURENÇO: 2000). A humildade e a modéstia do escritor poderiam explicar esta negação, todavia ela pode estar interligada com a recusa pós-moderna de que o sujeito é a instância mais importante do texto⁶, com uma visão anti-historicista e anti-sociológica que contrasta com aquela que havia na Geração da Presença, num José Régio ou num Miguel Torga⁷.

Ao publicar excertos dispersos, o escritor apresenta vários episódios de vida e parece querer com esta técnica mostrar-nos de que o Homem pós-moderno é um sujeito fragmentado, dividido em busca de um rosto que nunca é inteiramente bem delineado. Lourenço encarna diversas personagens, deambula por vários espaços, situa-se em distintas

⁶ “A *dessubjectivação* (...) vem (...) ao encontro de um certo antipsicologismo de origem husserliana, combinado com uma espécie de pudor e humildade que em Lourenço parece ser instintiva” (BAPTISTA: 2003; 117).

⁷ O contraste entre a concepção da literatura psicologista na geração presencista e a literatura enquanto meio artístico onde o significativo é a instância máxima na obra lourenceana é visível nos ensaios “«Presença» ou a contra-revolução do modernismo português?” e em “O desespero humanista de Miguel Torga e o das Novas gerações”, em *Tempo e Poesia* (LOURENÇO: 2003; 69-98; 131-154).

temporalidades em cada um desses excertos, demonstrando que o nosso trajecto não é linear mas repleto de recuos, avanços e mudanças sistemáticos. Daí que o escritor recuse a publicação do seu diário porque ao publicá-lo estaria a traçar uma história de vida ou um percurso existencial lineares. De facto, esta parece ser uma prática bastante procurada na era pós-moderna. Recentemente, temos o caso de José Saramago que ao publicar *As Pequenas Memórias*, optou por partilhar com o público apenas um fragmento da sua vida que diz respeito apenas à infância.

O que acontece com Lourenço é que o escritor dá voz à sua interioridade através do discurso ficcional, simbólico e metafórico porque é essa a única via verosímil: “(...) aquilo que, em princípio, se destina à “revelação” mais funda de si, por um reflexo sintomático, cumpre sobretudo a função de «máscara». Não se conclua que o Poeta não possui «interioridade», mas tão-só que recusa ou não lhe pode dar expressão” (LOURENÇO: 1993;151). Mesmo que o autor se debruçasse de forma minuciosa sobre a sua vida íntima isso não o definiria “ (...) tanto como o reflexo instintivo de não sentir uma relação necessária entre a sucessão imprevisível dos eus que foram sendo eu e o meu imaginário retrato, tirado por outrem ou por mim. O tirado por mim só seria diferente por ser apenas mais imaginário que o tirado por um outro que, ao menos veria o que de fora se vê” (LOURENÇO: 1997).

O carácter ficcional e de despersonalização do eu parece ser uma atracção desde tenra idade: “(...) tive também de inventar os meus heterónimos, de descobrir maneiras de me divertir comigo mesmo, de combater a minha solidão” (LOURENÇO: 1999). Talvez o diário seja o texto em que o escritor combate essa solidão, divertindo-se mais envolvendo o leitor num jogo em que a imaginação e invenção de alguns excertos se sobrepõe a alguns passos mais pessoais. É como se o escritor inventasse um heterónimo aí, um outro Eduardo Lourenço que partilha episódios intimistas mas que é, ao mesmo tempo, o mesmo Eduardo Lourenço que veste muitas máscaras e que tem sempre como porto de abrigo palavras que encarnam uma reflexão humanista. No fundo, é a celebração da falta de unidade tão proclamada no pós-modernismo.

O escritor não concebe a importância de compilar num livro as suas aventuras e os seus dissabores diários na medida em que rejeita o mito de que esse relato possa ser fiel à realidade: “Só os outros nos tiram retratos e só a colecção aleatória destas vistas ocasionais dos outros sobre nós cuidadosamente arquivadas, se isso valesse a pena, para termos mais

tarde e acabada a vida que não nos tem, seria então um “auto-retrato”. Toda a autobiografia é, ao mesmo tempo impossível e pleonástica. O menor dos nossos traços nos revela e nos trai. Estes, por exemplo” (LOURENÇO: 1997).

O diário de Lourenço é isto mesmo: uma colecção aleatória, ocasional e fragmentária, descuidada e sem pretensão ao arquivo. O Diário lourenceano em nada se distingue do resto da obra literária do autor onde a escrita ficcional denota uma preocupação identitária a todo o instante. Por isso a compilação de todos os fragmentos num volume diarístico à moda de um Vergílio Ferreira ou de um Miguel Torga não tem qualquer legitimação porque a sua vida e o seu auto-retrato transparecem em tudo aquilo que é objecto da sua reflexão literária: “Na verdade eu falo de mim em todos os textos: tanto me faz que seja sobre política, literatura ou qualquer outra coisa. Nós falamos sempre de nós nos textos, mas nuns mais do que noutros. Tenho consciência de que tudo me é pretexto para não falar de mim. Ou seja: para falar incessantemente de mim. É por isso que a minha escrita é lírica e passional” (LOURENÇO: 1986; 6).

Nesta medida, o diário lourenceano é um conjunto de “pequenas narrativas” que refutam qualquer tipo de mito, concretamente, a importância que o nosso eu possa assumir ou a pretensão descabida de narrar a nossa vida de forma sincera conforme assinala o escritor numa entrevista a Luís Osório: “A interioridade é também um mito porque estivemos sempre no exterior de nós próprios” (LOURENÇO: 1999). O trajecto do sujeito não é fixo e imóvel mas sinuoso, integrado num jogo linguístico e literário. Neste sentido, o diário relata uma condição humana composta por mosaicos e fragmentos.

O Diário lourenceano rompe com a tradição diarística clássica e integra uma nova tendência discursiva mais ligada à auto-ficção, opondo-se aos pressupostos de Lejeune no que diz respeito aos paradigmas discursivos instauradores de validade absoluta. A complexidade autobiográfica de Lourenço reside na amostra de uma visão descentrada e despersonalizada da identidade. Em Eduardo Lourenço há aquilo que Alfonso de Toro designa de uma “procura constante”, de “um ensaio de construção⁸” (TORO: 1999). Essa procura de construção gira em volta do Homem e da sua existência.

Esta matéria relaciona-se também com uma nova visão da história enquanto realidade não definida, mas como objecto em devir, como matéria que se reconstitui

⁸ Ver a este respeito o artigo de Alfonso de Toro, apresentado numa conferência subordinada ao tema “Memory-Memoria: fictionnalité, histoire et le Moi” da Faculdade de Filologia da Universidade de Leipzig em 1997.

permanentemente e em aberto: “A filosofia pós-moderna, bem como a historiografia pós-moderna questionam o termo «verdade»: o apelo a uma verdade universal da historiografia, ou em termos gerais a reivindicação de toda a forma de discurso questionam a representação de uma identidade homogénea” (TORO: 1999; 3). Quer isto dizer que no pensamento pós-moderno não há categorias estáticas e monopolizantes mas plurais, híbridas e disseminadas. É neste sentido que Alfonso de Toro vê na história do sujeito um acto de produtividade e não de reconstrução: “a representação tradicional dos sujeitos refere-se ainda a marcas concretas. A cultura pós-moderna é o lugar da representação do «não-representável», sendo que ela não se fixa num plano determinado a priori (...)” (TORO: 1999; 4).

Pensamos que este contributo pode ser importante para a compreensão da desordem palimpséstica do Diário de Lourenço que é entendida como uma actividade igualável a um jogo próprio da pós-modernidade. O discurso não é mais uma forma definida assente na trilogia unitária autor-narrador-personagem onde existe um pacto autobiográfico: “uma identidade absoluta não é mesmo considerável a um nível puramente teórico. Com efeito, o autor enquanto pessoa empírica, antes do que instância escrevente, cria uma figura retórica, a de um autor empírico (semelhante a um espectro de papéis, uma máscara literária, uma estratégia narrativa) que não funciona do mesmo modo que o autor ele mesmo. Esta máscara, este espectro de papéis é uma redução do autor real e não passa de uma lembrança, do vivido à forma escrita, o que arrasta automaticamente uma selecção, uma hierarquização, um ordenamento de elementos” (TORO: 1999; 13).

É através do texto que Lourenço constrói o seu eu daí que seja uma via sinuosa e dispersa. Estamos aqui perante o que Dália Dias designa de escrita dissidente visto haver uma “(...) tensão entre o dito e o dizer (...)” (DIAS: 2004; 13) ou des-figuração onde a escrita aparece abraçada a um eu ambos em fuga: “Enquanto fuga, mostra-nos que há sempre aquilo de que se foge - o «auto», o «eu» como uma totalidade - embora não haja um destino para a fuga, pois o que é importante é o processo. E o processo não é linear, é feito de recaídas, regressos, demarcação de territórios e construção de percursos nómadas” (DIAS: 2004; 14). É a voz múltipla, fragmentada do eu que leva Dália Dias a afirmar que “(...) é a voz narrativa, e não apenas os narradores, que na escuta que dela é feita desfaz a possibilidade de arrumar a vida, seja em livro, seja em actos com princípio, meio e fim.

Porque o que começa, nunca se sabe exactamente de onde recebeu os impulsos desencadeadores e do que acaba nunca se pode dizer até onde vai” (DIAS:2004; 16).

O que Lourenço nos mostra é que as suas “páginas” da vida dispersamente publicadas não são abertas, isto é, unas e detentoras de uma verdade que traça uma existência una e clara. A autonomia da página que pode existir sem outra relaciona-se com a vivência do sujeito integrado em várias temporalidades sendo que cada uma existe por si: “(...) a metáfora da página, ao afirmar a realidade física do suporte, proclama também uma morte, uma ausência, valorizando um lugar que se pensa ainda vazio, aquele espaço que a mancha da escrita irá ocupar e, de algum modo, destruir” (DIAS: 2004; 64).

A ideia de que o “(...) o fragmento, o amovível, o elemento solto, o antes do livro - as páginas que ainda não são ou nunca serão um livro mas só o seu prenúncio, o seu desejo e a sua recusa” (DIAS: 2004; 64) parece ser um dos pressupostos que subjaz à criação diarística de Eduardo Lourenço. Se o "eu" que vive a obra é um sujeito dilacerado, se não consegue superar as tensões e se fragmenta, também vê o mundo desintegrar-se, o que acaba por atingir a unidade da obra, que assim, também se fragmenta.

Em certa medida, a recusa de publicação pode ainda associar-se, segundo Miguel Real, à influência de um perspectivismo nietzschiano porque tem a ver com um modo muito peculiar de interpretação e avaliação da vida, a afirmação ou negação de uma existência, onde a máscara e o fingimento, bem como a metáfora são instrumentos que evidenciam esse perspectivismo poético ou criativo. Eduardo Lourenço tem “um pensamento que rompe com as visões unicistas ou unitarizantes, totais ou totalizantes do pensamento português, remetendo-nos para um culto da perspectiva (ao modo nietzschiano), do ponto de vista ontológico (ao modo leibniziano), da escrita fragmentária mas iluminadora (ao modo de Nietzsche, também - curiosamente, talvez por este domínio da perspectiva e do ponto de vista como reinos da verdade é que Eduardo Lourenço nunca terá escrito um quantitativo grande livro, privilegiando sempre a intervenção em artigos ou conferências passadas a escrito)” (REAL: 2003; 49). O que interessa não são os factos, mas a sua interpretação. O conhecimento é uma perspectiva limitada e uma invenção daí que o diário não constitua um texto verdadeiro e sim uma interpretação existencial. A perspectiva é o modo como o homem capta o mundo que neste caso é indeterminado, e não é uno e sim ficcional. A crença do auto-conhecimento do sujeito diarístico é uma ilusão e uma tentativa fracassada de eliminação do caos no mundo do eu. O mundo é um texto enigmático,

multifacetado e obscuro, aberto à invenção, imaginação e criatividade. O sujeito pensa de acordo com a sua perspectiva sócio-cultural.

Podemos ainda ligar a concepção de uma criação diarística em que o sujeito se apresenta em fuga e não necessariamente defronte um espelho à ideia de fabricação do livro enquanto estratégia que implementa uma ideia absoluta e procura de glória, conforme o concebeu Paul Valéry⁹ em *Variété*. Trata-se de um estratagema comercial que não é aceitável pois a sua publicação significaria a imposição de uma ideia, teoria ou ideologia para o poeta francês¹⁰ que iria contrastar com o carácter brincalhão, de puro divertimento de Eduardo Lourenço que coloca em xeque o diário enquanto género. Desta forma, o seu “romance-diário” pode ser encarado como um substituto do romance onde se verifica uma transição da ficcionalidade para a não-ficcionalidade. O diário lourenceano transparece o discurso pós-moderno múltiplo, fragmentário, desreferencializado e entrópico. Tudo vale, tudo é discurso porque não há mais padrões.

O diário do autor de *O Espelho Imaginário* parece ser destituído de qualquer tipo de lógica organizacional o que nos leva a pensar que se trata de uma escrita negligenciada e desorganizada, todavia não carenciada no que diz respeito à beleza do seu canto que lhe é intrínseca e dos temas predominantes. Neste contexto, gostaríamos de salvaguardar que esta negligência experimentada pelo diarista faz parte de uma relação, ora de proximidade ora de afastamento, que este mantém com a sua escrita diarística, relação essa que nos parece ser intencional porque, na verdade, trata-se de um conjunto de excertos de reflexão sobre o Homem e não sobre o homem de nome Eduardo Lourenço. Maria Manuel Baptista interpreta desta maneira a “desarrumação” diarística do autor: “Estratégia divertida e de jogo com o próprio leitor, impedindo-o de ter uma clara percepção de um qualquer fio temporal que permita que uma cronologia se imponha, que uma “história de vida” ou

⁹ A respeito da noção *anti-book* de Valéry não deixa de ser curiosa a seguinte interpretação de Eduardo Lourenço acerca dos ensaios de Montaigne onde o conceito de *não-livro* pode ser comparável ao termo utilizado pelo filósofo francês: “Os Ensaaios são na verdade, «um livro»? Ou, já, com séculos de avanço, a confissão que todo o livro, fora do pacto que, na ordem da aparência, o institui como tal, é um empreendimento impossível? Temos o direito de tal pensar, se tivermos em conta o estranho desapego que Montaigne mostra perante o que escreve. Redigindo ao sabor dos seus humores, esquivando-se constantemente à sua própria estratégia de escritor, acaba por transformar os Ensaaios num «não-livro», à imagem da «não-verdade» que encontramos no centro de todo o pensamento que procura impor-se como Verdade” (LOURENÇO: 1992; 32).

¹⁰ A ideia do “anti-book” aparece mencionada na obra de Jean Bucher “Introducción a Paul Valéry”, Homenaje en El Centenario de su Nacimiento, Cuadernos del Valle 6, Facultad de Filosofía Letras e Historia, Universidad del Valle, s/d

mesmo “um percurso existencial” se desenhe, Eduardo Lourenço parece querer jogar aos dados consigo próprio e com os seus múltiplos espelhos, subvertendo a lógica do tempo e da narrativa mais ou menos contínua de um putativo “eu”, por exemplo: ora datando, ora não datando os excertos do diário, ora publicando coisas muito recentes, ora muito antigas, escolhendo quer excertos longos quer apenas pequenos parágrafos, seleccionando ora os longos e profundos que são quase ensaios ora preferindo o tom leve, divertido, jocoso e até erótico, etc, etc” (BAPTISTA: 2006)¹¹.

Essa desorganização conduziu-nos a uma tentativa de organização dos excertos experimentando duas vias de entendimento: a da publicação e a cronológica o que nos permitiu observar que essa desordenação é estritamente estrutural pois a nível conteudístico existe aí um fio condutor patente na temática do Tempo que perpassa essa escrita diarística. Esta necessidade deve-se, por um lado, à irregularidade estrutural do diário que foi sendo publicado ao sabor de pedidos de leitores bem familiarizados com a obra lourenceana e, por outro, à existência de um diário perdido em caixas de sapatos, também elas perdidas no templo do escritor em terras gaulesas plantado. Tratam-se de textos escritos em agendas e folhas de papel amarelecidas pelo tempo na medida em que o autor recusa a publicação do Diário devido à sua essência falsa e não autêntica.

É um Eduardo Lourenço de novo enigmático, divertido e em permanente jogo com o leitor que responde assim a Inês Pedrosa numa entrevista publicada no Jornal de Letras, Artes e Ideias de 6 de Dezembro de 1986: “Acontece que eu fui companheiro e amigo de gente que começou muito cedo escrevendo romance e poesia, boa poesia, o que eu no fundo invejava porque naturalmente desejaria, como toda a gente em Portugal, escrever os meus poemas. E naturalmente escrevi-os, só que nunca os publiquei, nem tive essa coragem (...). Então fica-se a viver à sombra dos outros. Todo o crítico é um parasita da obra alheia” (LOURENÇO: 1986; 3). A verdade é que Lourenço diz ter consciência das suas “limitações” daí o viajar criticamente por obras de autores que, de uma forma ou de outra, servem de pretexto para o autor falar sempre de si, ora elogiando e identificando-se com as obras artísticas de um Fernando Pessoa, ora criticando as tendências literárias de escritores como Régio: “Todos os meus livros são de circunstância, ou antes, são-me

¹¹ *A Vida Escrita de Eduardo Lourenço* é o título de uma comunicação apresentada por Maria Manuel Baptista no âmbito do Congresso Internacional ACT 16- *Escrever a Vida*, Centro de Estudos Comparativistas da Universidade de Lisboa, decorrido nos dias 16 e 17 de Novembro de 2006.

impostos. De resto já só escrevo de empreitada: fulano vai fazer uma conferência a tal parte, é preciso que eu escreva, eu escrevo. Senão não escrevia nada. Nunca teria escrito nenhum destes textos. Nunca me quis servir dos autores” (LOURENÇO: 1986; 5). Mas a rejeição em partilhar a sua vida íntima está relacionada com outro factor, mais precisamente com a sua “alma gémea”, Fernando Pessoa: “Encontramos os autores com este sentimento de que fomos roubados, de que fomos já vividos, de que já fomos consumidos anteriormente. Por conseguinte, experimentamos um sentimento de fascínio e, ao mesmo tempo, quase de terror diante de gente que nos parece tão parecida connosco por dentro (...). E isso é inutilizável. É como se eu... Vem daí o próprio facto de eu não ser capaz de falar de mim. A minha maneira de falar de mim é falar através de Fernando Pessoa, ou de outro autor com quem eu tenha afinidade” (LOURENÇO: 1986; 6). Assim, Lourenço rejeita assumir-se como autor de um mundo intimista porque ele é indizível: “(...) sou incapaz de viver a minha relação com o escrito de outra maneira que sob a forma de máscara (...)” (LOURENÇO: 1996; 11).

À maneira de um Fernando Pessoa, autor do *Livro do Desassossego*, parece-nos que a originalidade de Lourenço prende-se, por um lado, com uma absorção delirantemente poética e, por vezes ensaística¹², da realidade e com uma reflexão meta-literária, em detrimento de um relato exaustivo e banalíssimo de acontecimentos familiares diários, por outro.

¹² Os laivos ensaísticos no diário do escritor, entrelaçados com os poéticos, não são de espantar porque a escrita ensaística transparece a permanente preocupação ontológica do pensador bem como a impossibilidade de uma claridade existencial absoluta. Assim, o ensaísta seria o “viajante do incerto, um espírito curioso de tudo e de nada, mas também do Todo e do seu Nada, vagabundeando por conta própria entre emoções, sentimentos e ideias, suas ou alheias, sem o propósito de deter o sol da verdade nas suas mãos. Não por pura desenvoltura ou cepticismo cultivado, mas pela intensa consciência de que a condição humana é «ondulante e diversa», como escreveu Montaigne, mestre de todo o ensaísmo. Acompanha essa consciência da diversidade do espírito dos homens e das suas obras, a convicção de que a Verdade mesma é da natureza da Poesia e como ela em excesso luminosa e inacessível, salvo para os poetas que nela queimam a vida e as asas” (LOURENÇO: 1996; 4).

II. O DIÁRIO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

«(...) este Narciso que hoje se contempla na água
desfará amanhã com a sua própria mão a imagem
que o contempla.»

José Saramago, 1999

«Só a expressão poética deixa filtrar a luz turva ou
negra de uma interioridade socialmente
inexpressiva.»

Eduardo Lourenço, 1971

«Mas o maior interesse para mim está em entender por que é que hoje o diário pode ser particularmente interessante.

Tempo de fragmentação, do provisório, do acidental.

(...) Tempo de desperdícios. Tempo de restos».

Vergílio Ferreira, 1992

2.1. Unidade ou Diversidade

Se pensarmos nos temas da teoria literária que mais têm despertado a atenção de vários críticos literários ao longo dos tempos sem dúvida que temos de evocar a questão dos géneros literários. Subitamente, vem-nos à mente duas questões relacionadas com esta matéria: O que é um género literário? Será que um género literário não consente a presença de outro?

Foram vários os contributos para o esclarecimento desta temática desde a teoria aristotélica que ditava e distinguia diferentes formas literárias, singulares devido às características temáticas e formais constituintes até à concepção pós-moderna que dita o hibridismo dessas características conteudísticas e técnico-formais na medida em que parte do princípio de que os géneros literários podem conviver no mesmo *corpus textual*, enriquecendo-o.

Podemos dizer que a história dos géneros literários começou mesmo com Platão e Aristóteles que diferenciaram três géneros - o narrativo, o lírico e o dramático. Nos séculos XVII e XVIII a teoria dos géneros é encarada como “um princípio ordenador: classifica a literatura e a história literária não em função da época ou do lugar (...), mas sim de tipos especificamente literários de organização ou estrutura. Todo e qualquer estudo crítico e valorativo (...) acarreta, de alguma maneira, o apelo a estas estruturas” (WARREN e WELLEK, 1976: 282). Segundo os autores Warren e Wellek, a justificação para esta concepção pode estar relacionada com o movimento literário dominante naquela altura, “uma vez que o neoclassicismo foi, historicamente, uma mistura de autoritarismo e de racionalismo agiu como força conservadora, disposta a, tanto quanto possível, manter e adaptar as espécies de origem antiga” (WARREN e WELLEK, 1976: 287). Neste âmbito,

o género era atribuído a um texto consoante determinadas características externas e internas.

Quando mencionamos a teoria dos géneros literários devemos estar cientes da existência de duas correntes claramente opostas e influenciadas pelo rumo da moda literária de cada época: falamos da teoria clássica que “(...) acredita não só que cada género difere dos outros quanto à natureza e ao prestígio, mas também que os géneros devem ser mantidos separados, que não deve ser permitida a sua miscegenação. É esta a famosa doutrina da «pureza dos géneros»” (WARREN e WELLEK: 1976; 292). Por outro lado, a teoria moderna contesta a unidade do tom, da forma, do tema e da emoção que o texto acarreta.

Efectivamente, a miscegenação contrariada pela teoria clássica é uma das bandeiras da concepção moderna dos géneros literários para quem esta nova forma de encarar a obra literária é plausível. Trata-se, sobretudo, de renovar a substância do género literário, tirando proveito de elementos ditados pela teoria clássica para partir para outros desafios. O que é que opõe as duas concepções? Segundo Warren e Wellek, “a moderna teoria dos géneros é claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam «misturar-se» e produzir uma espécie nova (...)” (WARREN e WELLEK: 1976; 293-294). O que capta a atenção da teoria moderna é a identificação dos traços, processos e objectivos de cada género no mesmo texto. Naturalmente que esta visão inovadora repercute-se nas relações entre o leitor e o texto: “O prazer que uma obra literária instila no homem (...)” passa por uma “(...) sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento. (...) O esquema inteiramente habitual e repetido é maçador; a forma inteiramente nova será ininteligível, é mesmo inconcebível. O género representa, por assim dizer, uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende”(WARREN e WELLEK, 1976: 293-294).

Nesta sequência, o bom escritor é aquele que se apropria de um determinado género mas que não se limita a ser fiel às suas componentes temático-formais, perfilhando outros géneros que instauram no texto outras potencialidades de sentido e que respondem às intenções e ao objectivo do escritor.

Os géneros literários têm sido também objecto de reflexão dos pós-modernistas dado que, como diz Marjorie Perloff, “o discurso modernista (...) preocupou-se com a

questão da renovação ou adaptação dos géneros tradicionais. (...) Mas o pós-modernismo (...) tem tendência a pôr de lado o género como um conceito mais ou menos anacrónico e irrelevante” (PERLOFF, 1995: 3). Ao contrário do que os iluministas pensavam, os géneros literários não deviam ser submetidos a um processo de racionalização. Segundo os pós-modernistas a questão do género não deve ser uma questão preocupante no momento de prossecução do texto e a prova está em muitos textos que não respeitam essa tipologia, contendo um ou mais géneros, o que indica um novo modo de pensar que entra em choque com o racionalismo tipicamente iluminista. Basta pensarmos na obra de Saramago que muitas vezes, mistura o romance histórico e o ensaio, género tipicamente pós-moderno.

Os critérios do género dificilmente são respeitados, há uma ruptura com eles e o pós-modernismo vira-se frequentemente para o hibridismo, embora não de forma inaugural. Conforme refere Jacques Derrida, “um texto não deve pertencer a nenhum género. Todo o texto participa de um ou vários géneros, não há texto sem género, hoje em dia há o género ou os géneros mas esta participação nunca é uma pertença. E isso não se deve a um exagero de riqueza ou de produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas deve-se ao próprio traço de participação, do efeito de código e da marca genérica. Ao distinguir-se o género, um texto afasta-se” (DERRIDA, 1980: 189). A verdade é que na nossa época, a distinção dos géneros literários caiu em desuso e não faz qualquer sentido: “(...) é impopular querer circunscrever um território, fazer marcas referenciais e, pior, traçar fronteiras e fixar limites” (LECARME, 2004: 7).

A questão do prestígio dos géneros literários que tradicionalmente descriminava formas breves como a literatura autobiográfica, em detrimento de grandes romances é também contestada pelos pós-modernistas. Se um romance continua a ser actualmente um género largamente consumido essa tendência prende-se não com a ausência de qualidade de um texto diarístico ou ensaístico, mas relaciona-se sobretudo com questões de ordem cultural. Os hábitos de leitura podem ser manipulados pela falta de sensibilidade do público perante determinados textos, ou ainda pela dificuldade acrescida que géneros como o ensaio praticam.

No que diz respeito à produção e recepção da literatura autobiográfica, na maior parte dos casos, a autobiografia é “acantonada fora do campo sagrado da criação, no meio das servidões desinteressantes da vida quotidiana como pagar os impostos ou lavar os dentes” (MORÃO, 2003: 45). Parece-nos que a este respeito é curiosa a seguinte analogia

de Lejeune aqui traduzida por Paula Morão: “há catedrais gigantescas e muito elaboradas que agradam mais ou menos conforme as épocas. Os autobiógrafos são as igrejas dos indivíduos. (...) As autobiografias não são objecto de *consumo* estético, mas meios sociais de *comunicação* individual; essa comunicação tem vários registos - ético, afectivo, referencial” (MORÃO, 2003: 53-54).

Neste âmbito, o escritor encara a autobiografia como um género onde pode aperfeiçoar a sua técnica linguística. É o caso de Vergílio Ferreira que encara o diário como um autêntico caixote de ideias, actividade inferior e destituída de seriedade: “Que bom pensar que no fim deste ano arrumo definitivamente o diário. De-fi-ni-ti-va-men-te. (...) Há que trabalhar no duro, embeber-me numa ocupação a sério (...). Ninharias acabou. Enquanto trazer comigo esta escrita de retalhos dou à minha preguiça um pretexto para desculpas. (...) Ou trabalho mesmo a sério ou entro a sério no desemprego. Biscates, não. Entretenimentos de velho, não” (FERREIRA: 1987; 439). Mas a autobiografia tem só aparentemente uma estrutura precária, despreocupada e accidental e não é um género menor porque pode funcionar como um documento rico do ponto de vista literário, sociológico, histórico, pedagógico, filosófico e cultural. A autobiografia é aparentemente simples, desprovida de grande trabalho literário.

Em conclusão, pensamos que é incontornável o facto de que a maioria das obras literárias é constituída por “(...) um conjunto de regras pré-existentes que orientam a compreensão do público, e nesse sentido são passíveis de ser situadas dentro de um género” (ROCHA: 1977: 91). Contudo, essa orientação depressa se pode transformar em desorientação na medida em que o leitor fica demasiado agarrado a essa tipologia do género, desprezando alguns micro e macro-mecanismos textuais que inserem a obra não num, mas em vários géneros.

Quando assistimos à publicação de um livro, uma das perguntas a que o jornalista recorre com frequência quando entrevista o escritor consiste na urgência da classificação da obra recentemente lançada. O escritor pós-modernista tem dificuldade em dar uma resposta clara e objectiva porque não sabe ao certo classificar essa obra. Tenhamos em consideração a publicação de *Aparição* de Vergílio Ferreira. O autor caracteriza o livro como um romance-ensaio porque efectivamente as suas páginas respiram, em simultâneo, traços romanescos e ensaísticos.

A questão da diversidade dos géneros literários é de suma importância na medida em que os seus pressupostos teóricos permitem a compreensão da obra lourenceana que ilustra de forma inigualável a coexistência de laivos ensaísticos, poéticos e diarísticos.

A encruzilhada diarística do autor que oscila entre um eu filosófico, um eu poético e um eu intimista é disso um exemplo, não facilitando ao leitor a detecção do começo e do final dessas vertentes. Seria por isso deveras gratificante e desafiador estudar essa encruzilhada na obra de Eduardo Lourenço devido aos sentidos que pode trazer para a compreensão da obra e pelo seu carácter inaugural.

2.2. A oficina diarística

«Morro sem saber nada de mim.»

Miguel Torga, 1987

O diário é sobejamente conhecido como um sub-género que integra a designada literatura autobiográfica. Nesta órbita, podemos dizer que a dimensão autobiográfica abrange vários géneros, entre eles, o diário: “(...) do intelectual e do homem público ao jovem adolescente em crise, sem esquecer a mulher ciosa dos seus segredos, trata-se da afirmação do direito à expressão de uma diferença, que mais não seja no reduto inviolável de um caderno ou de uma gaveta, quando não se destina à publicação, pelo menos *post mortem*. As modalidades variam, de sujeito para sujeito e de contexto para contexto, mas a intencionalidade essencial permanece” (Revista Nova Renascença: 1990; 5).

O que é a escrita autobiográfica? Vários autores reflectem sobre esta matéria partindo de concepções claramente distintas. Enquanto que para alguns autores, a autobiografia é essencialmente um género literário, para Paul de Man ela está subjacente a todos os textos. Contudo, abordar as diferentes definições deste termo não é o objectivo do nosso trabalho embora consideremos acertada a posição daqueles para quem ela é uma condição intrínseca a todos os textos, de uma maneira ou de outra, com graus de incidência distintos. Em todas as obras que construímos contribuímos com traços pessoais que denotam a nossa singularidade. Neste sentido, a literatura pode assemelhar-se à composição de uma música: é impossível não haver nela traços autobiográficos, quer eles se centrem mais no eu, ou na visão do eu sobre o mundo que o rodeia. A complexidade e a pluridisciplinaridade do termo é aqui visível através das palavras de Philippe Lejeune: “aquilo que se designa de autobiografia é susceptível de diversas abordagens: estudo histórico, uma vez que a escrita do eu que se desenvolveu no mundo ocidental desde o séc. XVIII é um fenómeno de civilização; estudo psicológico uma vez que o acto autobiográfico põe em jogo vastos problemas como os da memória, da construção da personalidade e da auto-análise. Mas a autobiografia apresenta-se, antes de mais, como um *texto* literário (...)” (LEJEUNE:1975; 7).

Ao longo destas páginas propomos partir de uma afirmação de Gusdorf no que concerne a nova concepção do diário enquanto género que não é mais detentor da autenticidade, do perfeito retrato do sujeito e da realidade em que este se desloca, como vinha proclamando a teoria tradicional, mas enquanto um género onde a problematização e a transfiguração da esfera real têm lugar, sobretudo, na produção pós-moderna. Neste âmbito, trata-se não de imitar a realidade circundante mas de transfigurar essa mesma realidade, criando um novo mundo conforme sublinha Georges Gusdorf: “a escrita contribui para a criação e transfiguração do mundo; ela suscita um outro mundo e o mesmo, destinado a sobreviver tal como foi definido, enquanto que as formas da natureza se corrompem e desaparecem. (...) O diário não é descrição, propriamente falando; aí, mesmo onde o redactor se imagina a contar o que ele foi, de uma maneira objectiva, ele intervém activamente, ele dá sentido e forma a uma realidade sempre confusa e ambígua” (GUSDORF: 1991; 332). Assim sendo, o diarista não se detém mais sobre a imitação da realidade à maneira de Amiel, mas à sua transformação criativa. Por isso, temos de ter presente a confluência de quatro elementos: o *eu* e o *outro*; o *mundo vivido* e o *mundo outro*, isto é, o *mundo inventado*.

Um dos mitos mais celebrados na literatura autobiográfica nacional e estrangeira é o mito de Narciso que emblematiza a complexidade em torno da questão autobiográfica. Efectivamente, a imagem de Narciso reflectida em águas turvas tem tudo a ver com a tentativa em vão de todo o diarista que se pretende projectado na totalidade na sua escrita. O reflexo do eu na escrita ou o reflexo do eu no espelho é turvo e ilusório porque o eu que olha não é o eu que é observado, o que está em causa é a presença de duas entidades distintas. É isto que Clara Rocha aqui deixa claro: “o mito de Narciso é naturalmente a representação mais evocada a propósito da escrita autobiográfica. Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objecto do desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo reflectido. (...) Desdobramento do sujeito, condição ilusória da imagem, mobilidade do reflexo, desejo de fixação e eternização da figura reflectida são, pois, os principais motivos do mito de Narciso, tantas vezes evocado a propósito da escrita autobiográfica” (ROCHA, 1992: 50-51). Narciso simboliza, pois, o diarista porque se contempla e observa-se contemplando-se.

A dualidade *eu-outro* é evidente na escrita autobiográfica que é constituída por duas estruturas: uma de superfície (eu) e uma de profundidade (outro), sendo que ambas resultam da capacidade imaginativa do escritor em inventar um mundo fantasiado. Segundo as palavras de Vergílio Ferreira: “O *je est un autre* de Rimbaud é válido a um nível literário (...). Mas não a um nível da radicalidade do pensar. É intrinsecamente contraditório pensar um «eu» em termos de «outro»” (FERREIRA, 1974: 14). Pensamos, no entanto, que esse desdobramento é possível, isto é, essa contrariedade é inexistente porque o sujeito é múltiplo.

A questão é muito problemática e tem a ver com as tendências pós-modernistas no que diz respeito à identidade do sujeito: “(...) a consciência dos contrários e a dificuldade de ser-se e sentir-se inteiro, o eu é o próprio tempo que no tempo não se reconhece, o que está em causa é o estatuto representativo desse eu, sob a sua forma tradicional, que agora deixa de se assumir como entidade autónoma, fixa e isolável, para moldar-se a configurações mais equívocas, sem perfil definido” (MATHIAS: 2001;169). A autobiografia moderna tem em conta a multiplicidade do eu e a sua fragmentação fora de qualquer cronologia. O sujeito não deixa de aparecer mas já não é o centro: “Ao juntar os pedaços duma existência estilhaçada sem que haja nela um pólo unificador, o narrador explora um eu itinerante, igual e sempre outro, sem ponto de partida, sem lugar de regresso. Jogo de antíteses, ou forma de abolir o tempo e de lhe desenhar novos contornos?” (MATHIAS: 2001;171). Neste sentido, todos os temas retratados no diário como o amor, a angústia existencial ou a felicidade reflectem em conjunto “(...) um eu problemático, contraditório e fragmentário, bem característico do homem dos finais do século XIX e cujas preocupações, anseios, aspirações se prolongam no homem do século XX, registando, pois, o diário as repercussões psicológicas e as transformações sociais desse mesmo homem” (MONTEIRO: 1995; 185). Assim, ao analisarmos a escrita diarística teremos que ter em conta o momento de produção dessa mesma escrita porque ela retrata de alguma forma os valores, os problemas, as tendências de uma determinada sociedade ou momento histórico.

A fragmentação do eu relaciona-se com a fragmentação diarística, com o carácter saltitante e descontínuo do diário: “(...) o diário é uma página aberta a que se recorre consoante as circunstâncias ou as motivações de momento. E em qualquer idade (...). Não há normas, regras ou horários. É o recurso da permanente disponibilidade” (MATHIAS:

2001;171). O diário tem uma essência inacabada, assim como a nossa existência é um devir, como já o referimos no capítulo anterior.

A imagem labiríntica pode ter diferentes sentidos na literatura autobiográfica: “como construção de uma imagem de si no enredo das palavras, ou como figuração dum sujeito que se desdobra na sua diversidade polifônica” (BOERNER: 1978; 3-55). Imbuído desse percurso labiríntico “(...) o eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo. (...) associado ao mito do labirinto, está o do novelo de Ariane. Todo o autobiógrafo se preocupa com o “fio da escrita”. A imagem de Ariane atravessa, implícita ou explicitamente, a escrita do eu: tanto pode figurar uma saída para o labirinto das palavras como uma saída para o labirinto da vida narrada” (BOERNER, 1978: 3-55). Todavia, não nos parece ser esta a preocupação central de Eduardo Lourenço.

A questão da multiplicidade e da fragmentariedade é uma tendência bastante recorrente no pós-modernismo, na medida em que, as sociedades se viram cada vez mais para as pluralidades e são assinaladas por um sentimento de esquizofrenia e caos. O destronamento das singularidades, as histórias sem fim são avaliadas por Deleuze e Guattari. O sujeito é nesta medida uma espécie de livro em aberto: “Escrever não tem nada a ver com significar, mas com carpentar, cartografar, mesmo as regiões vindouras. (...) A lei do livro é a da reflexão, o Um que se torna dois” (DELEUZE, GUATTARI: 1980; 11). A descontinuidade é assim a nova moda : “De modo algum a memória é submetida a uma lei de continuidade ou de imediação ao seu objecto, ela pode ser à distância, vir ou tornar a vir muito tempo depois, mas sempre nas condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade” (DELEUZE, GUATTARI: 1980; 24).

O sujeito, entidade que assume importância central na escrita diarística é sem dúvida um dos motivos mais estudados pelos críticos: “a consciência contemporânea do «ser dividido», da multiplicidade de «eus» desfaz, também na literatura autobiográfica, a coerência e a unidade do «eu» e o mito do sujeito pleno. (...) Os dois movimentos de sentido contrário que se combinam na escrita intimista são, por um lado, a concentração ou procura dum centro e a dispersão ou desregramento da coerência do eu” (ROCHA: 1990; 9).

Retomando aqui o mito de Narciso, convém lembrar que para além do tema do narcisismo, o mito de Narciso integra um segundo motivo segundo a autora Clara Rocha. Se Narciso se projecta numa imagem ambígua e instável, o diarista refugia-se na mobilidade e fragmentariedade da sua escrita autobiográfica, facto que é proporcionado pelo carácter inconstante do signo literário no diário: “(...) Tal como a água, a linguagem é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias; e Narciso só pode reconhecer nela, inquieto, uma imagem *em fuga*. Se, por um lado, a mobilidade da imagem pode ser mais reveladora do que o estatismo especular, a verdade é que a imagem de Narciso se inscreve numa matéria em fuga, de modo que a estabilidade dos seus traços só relativamente pode ser conseguida. A autobiografia é afinal o lugar duma dialéctica contínua entre a construção e a destruição duma imagem individual: Narciso projecta-se e aliena-se num reflexo que lhe revela (ao mesmo tempo que lhe rouba) a sua existência ilusória e fugaz. Toda a sua verdade reside numa imagem, numa sombra, num sonho” (ROCHA, 1977: 75). Neste contexto, a introspecção e a busca incessante do eu é movida pela incapacidade de um (re) conhecimento completo de nós mesmos.

Como temos vindo a verificar, a produção diarística pós-moderna distancia-se bastante das suas origens religiosas do exame de consciência e da meditação, onde o tom confessionalista e sentimentalista assumem especial destaque. Contudo, segundo Paula Morão, a meditação e a contemplação ganharam diversas ramificações, “por exemplo, no século XVII encontramos um dos picos desse processo de cristalização; na literatura como nas artes, encontram-se nessa época infindas glosas do tema da «vanitas», com o seu cortejo de emblemas, simbolizando o tempo e a condição do homem (...): a superfície reflectora (espelho, água parada, etc), a caveira, divisas ou máximas em inscrições sobre suportes variados, a representação do rosto e do seu outro especular, enigmático e secreto, sempre. E, claro, a essa temática do tempo como condição do humano associam-se a da efemeridade da vida, a da precaridade e insuficiência de todas as formas de representação e de auto-representação, e a da morte” (MORÃO: 1994;23). Esta tendência contrasta com a concepção romântica em que o diário passa a fazer parte do culto do eu, em que a vida familiar e sentimental ganham impacto.

A autobiografia, supostamente, requer outros condicionalismos: pressupõe no entanto, para além do contrato de identidade, que se estabelece ao nível do código narrativo, certas condições de ordem cultural e ideológica: “(...) Não é qualquer homem,

em qualquer momento e lugar, que escreve uma relação da sua vida. Para que isso aconteça, é necessário que ele tenha consciência da singularidade da sua existência, o que implica um certo grau de individualismo; e, por outro lado, que essa singularidade lhe pareça suficientemente exemplar para poder interessar a alguém, depois de ter acontecido com ele próprio” (ROCHA, 1977: 71-72). Esta visão é corroborada por Gusdorf: “Em geral, o diário, íntimo por natureza, não é escrito para ser publicado; na grande maioria dos casos, ele não será e desaparecerá sem deixar rasto. Serão publicados textos de carácter excepcional, ou aos quais a sua antiguidade confira o valor de testemunhos históricos ou sociológicos” (GUSDORF, 1991: 321). Se, de facto, pensarmos nos grandes diários que invadem destemidamente a nossa praça pública, deduzimos que na grande maioria eles são elaborados por reconhecidos nomes da literatura e, alguns são nomes de grandes poetas (Miguel Torga, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Eduardo Lourenço). São por isso diários com um enorme poder literário e lírico.

Do nosso ponto de vista, esta condição está deveras manipulada nos nossos dias, devido ao *star system*, na medida em que, qualquer pessoa hoje em dia ousa escrever um relato da sua vida, mesmo quando esta é curta e não contribui como um exemplo de vida ou não tem um valor documental para o público. Trata-se sobretudo de uma prática que conduz à afirmação pessoal. O diário deixa de ser íntimo e envolve-se nas teias da publicação porque, na realidade, não vive sem o *star system* pois a sua comercialização é movida pela curiosidade do público e pelo desejo de penetração no mundo do autor: “a entrevista jornalística, radiofónica, televisiva, a sessão de autógrafos, o lançamento do livro, a visita a casa do escritor são ritos de celebração que satisfazem o desejo de conhecer a figura viva do autor” (ROCHA: 1977;10).

Assim sendo, o diário só é intimista na sua designação, uma vez que na prática, e principalmente nos nossos dias, ele contempla mais o aspecto exterior do que o aspecto interior. São por isso diversas as classificações tipológicas do diário embora algumas possam ser questionáveis. Clara Rocha distingue duas espécies de diário: o *diário íntimo* que se ocupa com a análise interior do homem e o *diário externo* voltado para os acontecimentos. Pensamos todavia que esta concepção deve ser problematizada, não devendo ser taxativa. Pensemos por exemplo no diário que é objecto de estudo na nossa tese: na escrita diarística lourenceana somos confrontados com excertos que são um retrato psicológico do autor que nos transporta numa viagem pela sua vida familiar, ao mesmo

tempo que, noutras passagens, o mesmo autor pinta um quadro com o ambiente moral, intelectual e emocional da sociedade em que ele vive. Sobretudo, trata-se de uma obra que reflecte uma inquietude existencial perante o Não-Sentido da realidade.

Efectivamente, os diários podem reflectir sobre problemáticas que afectam o indivíduo, o seu país ou mesmo o mundo, como é o caso do diário de Miguel Torga, o inventor de uma escrita diarística em que o leitor é confrontado com o itinerário de um patriota, o monólogo de um homem com uma veia poética refinada, a peregrinação de um português por terras de aquém e além mar. Contudo, essas duas vertentes- a intimista e a social- não devem ser separadas porque elas podem conviver uma com a outra na mesma obra, contribuindo, desta forma, para o enriquecimento desta. O eu representa-se a si próprio e pode fazê-lo através dos outros. Não podemos esquecer que a literatura é muito complexa porque não há categorias estanques: “(...) se o diarista parte para fora do *eu* para melhor recentrar o que tem de mais íntimo, se o quotidiano e o banal são equilibrados pelo factual e o social- como falar de categorias estanques a propósito da escrita intimista?”, diz Paula Morão (MORÃO: 1994; 25). Não podemos ignorar que o diarista pós-moderno ao tentar reflectir sobre a humanidade parte da sua experiência de vida.

Segundo esta autora, a escrita intimista tem como centro o sujeito “mas um sujeito que busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas «quem sou eu?» e «quem sou eu no mundo?» podem servir de formulação” (MORÃO: 1994;22). Como podemos constatar a primeira pergunta é de carácter mais individualista, privado e secreto, enquanto que a outra situa o sujeito no mundo. Não há respostas simples para estas questões mas é justamente nesta complexidade que reside o fascínio da mundividência diarística. O que mais interessa ao diarista “(...) não é tanto alcançar o seu núcleo mais íntimo, o conhecimento de si mesmo, mas esgotar-se na busca dessa unidade clarificadora” (MATHIAS: 2001; 178).

O diário enquanto género é marcado pela fragmentação diegética, por um confessionalismo artificial e deturpado. O diário é um livro aberto “(...) começa não importa quando, acaba não importa quando e pode interromper-se à vontade por um tempo mais ou menos longo. Nem votos perpétuos, nem compromisso totalitário; a prática é duma grande flexibilidade, na ausência de um quadro global a preencher. As escritas do diário apresentam-se como uma continuação de instantâneos desfiados na continuação. Até mesmo o formato dos cadernos de notas e agendas nos quais se inscrevem as notas

quotidianas contrasta pelo seu carácter portátil e prático com o obstáculo da autobiografia, manuscrito em grandes folhas que não deixa o gabinete de trabalho do escritor” (GUSDORF: 1991; 317-318). Mas a sua estrutura fragmentária tem uma finalidade segundo Gusdorf: “(...) o diário situa-se no domínio da escrita fragmentária. (...) O fragmento expõe uma verdade em peças separadas não sob a invocação da totalidade e da coerência, mas a título de incitação ou de fulgor; um clarão na noite, um brilho na noite, um clarão de luz no reflexo de uma faceta. (...) O fragmento propõe uma verdade na desordem, um pedaço arrancado à verdade total, o pequeno grão de uma presença de espírito que se basta a ela própria, verdade no instante, miniaturada” (GUSDORF: 1991; 328).

No que diz respeito à comunicação autobiográfica ela “(...)vê o seu processo de produção culminar com a publicação. E então dirige-se não só ao próprio narrador, como a destinatários outros, que podem ser *internos* (...) ou *externos*. (...) A presença dum destinatário que não é o próprio narrador contribui para impor à obra literária autobiográfica quatro das suas condições essenciais: a discursividade; a literariedade; o pacto de credibilidade; o empenhamento individual do autobiógrafo” (ROCHA: 1977; 141-142). Contudo, esta não é uma regra dado que alguns autores guardam para si o seu diário, como é o caso de Lourenço, que vai partilhando depois de muitas insistências, alguns excertos do seu diário, sem o intuito de uma publicação futura conforme declarou numa entrevista à Revista Pública de 26 de Maio de 2003¹³.

A subjectividade, assim como as acções situadas no tempo, a linguagem emotiva, informativa ou poética, o discurso acessível bem como a sua estrutura repetitiva são outras marcas deste tipo de escrita. Um outro traço da espontaneidade discursiva do diário é o seu carácter menos elaborado, do ponto de vista técnico-formal e estilístico. Embora esta não seja uma regra. Em muitos casos, o diário não é um caso à parte na produção literária dum autor, destacando-se pelo seu registo detentor de grande literariedade e lirismo. Neste âmbito, para nós, a prática do diário íntimo não representa uma espécie de grau zero nas

¹³ Quando o jornalista rodeia o escritor sobre uma possível publicação organizada do Diário, Eduardo Lourenço responde assim: “Não, ninguém mete a mão naquilo até porque está numa desorganização enorme. Perco e encontro os caderninhos a uma velocidade... O Vergílio Ferreira, a meu respeito, dizia que eu não arriscava. E é verdade. Há sempre um tipo de risco que eu não fui capaz de tomar como, por exemplo, a «Conta-Corrente», que é uma coisa única na literatura portuguesa àquele nível” (LOURENÇO: 2003). Dias antes, essa publicação parecia, afinal, não estar tão longe no horizonte tendo, inclusive, o autor reflectido acerca do título da tão esperada obra: “Se, se, algum dia o Diário for publicado, será com o título *A Casa Perdida*. A casa perdida de Deus, da Pátria e da própria família” (Revista Visão, 22 de Maio de 2003).

técnicas de construção do texto segundo a denominação de Philippe Lejeune. Apesar de o escritor deixar ao tempo o cuidado de estruturar o texto, a sua obra pode ser recheada de grande poder estético e a falta de organização corresponder aos intentos do autor. A sua espontaneidade e acessibilidade são também bastante questionáveis.

Foram muitas as influências que estiveram na base da escrita diarística, desde práticas religiosas, ao culto do eu que é proclamado no renascimento e na estética romântica, ao capitalismo burguês que antevia a publicação diarística como afirmação do eu, ou até mesmo a comunicação poética da qual o diário herda o tom subjectivo, lírico e passional.

A verdade é que a presença dos registos intimistas é cada vez mais notória nas prateleiras das livrarias. Todavia, no âmbito deste trabalho, pareceu-nos mais pertinente verificar dentro de que moldes o diário deixa de ser um registo que espelha incondicionalmente a realidade circundante, transformando-se numa escrita de grande elaboração estética, onde os mitos, os símbolos e as metáforas estão ao serviço da re-invenção e re-interpretação da sociedade em que nos deslocamos.

2.3. Espelho meu, espelho meu: diz-me... quem sou eu?

«Sou múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única realidade que não está em nenhuma e está em todas.»

Fernando Pessoa, 1966

Eu sou um sujeito múltiplo que se veste com várias máscaras no sentido de representar e encarnar os diferentes eus. É isso que simboliza a poesia pessoana e a obra lourenceana. Quando o sujeito se mira, obtém uma resposta clara e definitiva sobre si: a de que a sua figura e a sua imagem estão envoltas de grande abismo e complexidade, acima de tudo, porque o reflexo que nós vemos no espelho é a de um “outro” e, também, porque não se trata de um espelho qualquer, mas de um espelho estilhaçado envolto de grande simbologia e significado. Uma das metáforas que maravilhosamente retrata a problemática da falta de unidade do eu e que mais nos seduziu no diário de Eduardo Lourenço prende-se justamente com o espelho enquanto objecto (des) construtivo da nossa existência.

Não. A identidade não é um dado objectivo que possa ser alcançado sem uma teia complexa e labiríntica de formulação de hipóteses e vias de entendimento. Também o cientista repete vezes sem conta a mesma experiência para obter resultados diferentes e analisá-los à luz de diferentes caminhos experimentais. Ora, o *topos* da identidade ainda é mais inquietante e destabilizador, não estivéssemos nós no domínio da filosofia e da literatura. É, de certa forma, um andar à deriva em alto mar na medida em que a identidade é algo que se vai construindo sucessivamente e a partir da visão de um espelho, segundo Lacan, que permite o mínimo de identificação. Este é o mínimo de identificação porque não é possível adquirir uma percepção total e esclarecedora de nós mesmos através desse reflexo no espelho.

Lacan foi talvez o psicanalista que mais se deteve sobre a importância do espelho na formação do eu: “(...) *o estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno se precipita da insuficiência à antecipação- e que, para o sujeito, apanhado na armadilha da identificação espacial, maquina os fantasmas que se sucedem, de uma imagem retalhada do corpo a uma forma que chamaremos ortopédica da sua totalidade - e à armadura enfim

assumida de uma identidade alienante, que vai marcar com a sua estrutura rígida todo o desenvolvimento mental” (LACAN: 1977 ; 25).

O texto de Lacan intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu”, debruça-se sobre a criação do sujeito como uma entidade uma através da percepção do seu corpo, perspectiva que se opõe à filosofia do cogito: “(...) a formação do eu simboliza-se oniricamente por um campo cortado, ou até um estádio, distribuindo da arena interior às suas muralhas, à sua roda de ruínas e de pântanos, dois campos de luta opostos onde o sujeito se entrega à busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (por vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o *isso* de modo surpreendente. E, da mesma forma, agora no plano mental, encontramos realizadas essas estruturas de fortificação cuja metáfora surge espontaneamente, e como provinda dos próprios sintomas do sujeito, para designar os mecanismos de inversão, de isolamento, de reduplicação, de anulação, de deslocamento da nevrose obsessional” (LACAN: 1977; 25). De facto, a teoria psicanalítica contribuiu para alguns esclarecimentos no que concerne o sujeito e à complexidade inerente ao processo da escrita: “(...) a teoria psicanalítica dá (...) uma contribuição importante para a análise da significação na medida em que fornece técnicas de desbravamento de textos, em que estuda a categoria subjectiva (do sujeito pessoal ao sujeito do texto, da assunção do dizer à cons-ciência do dito) e em que propõe uma ordem lateral ou subjacente, a da submissão ao discurso do Outro e da sua locução, a teia do inconsciente” (LACAN: 1977 ;11).

Efectivamente, existe uma dialéctica entre o eu e o outro na escrita diarística e ela tem de ser levada em conta como uma das bandeiras da tendência pós-moderna, em detrimento do discurso uno, coerente e consciente que a literatura autobiográfica tradicional perfazia: a verdade é que “ao longo da história literária, variam as coordenadas que servem de pano de fundo à produção literária, diferenciam-se as situações de enunciação e de recepção, os múltiplos canais dão novos contornos aos géneros autobiográficos, acumulam-se as experiências de escrita” (BOERNER: 1978; 222). Apesar da evolução da literatura autobiográfica, “(...) no fundo, trata-se sempre de procurar o lugar do eu no mundo, de sondar os mistérios do destino e de conhecer melhor a natureza humana” (BOERNER:1978; 222).

Apesar de no diário sermos confrontados com a busca incessante do auto-conhecimento, torna-se fundamental o reconhecimento de que o diário não é um espelho

do eu: “O diário está ligado à estranha convicção de que nos podemos observar e que nos devemos conhecer. (...) Aqueles que se dão conta e, pouco a pouco reconhecem, que eles não podem conhecer-se, mas apenas transformar-se e destruir-se, e que perseguem este estranho combate em que se sentem atraídos para fora de si mesmos, num lugar em que eles, contudo, não têm acesso, deixaram-nos, segundo as suas forças, fragmentos por vezes impessoais, que podemos preferir a toda outra obra” (BLANCHOT: 1959; 257).

A multiplicidade do eu é visível nos espelhos estilhaçados que retalham o nosso eu e, se recordarmos aqui o contributo de Alfonso de Toro no que diz respeito à temática diarística vimos que é este jogo de espelhos e de linguagem que distingue “l’autobiographie traditionnelle” da “nouvelle autobiographie”: neste âmbito, a escrita referencial, os enunciados livres de contradições, os conceitos de verdade e autenticidade / sinceridade, o discurso produtor de sentido e conhecimento, a reconstrução e a determinação de um género específico são algumas das marcas desta produção tradicional que contrastam com as características da nova tendência diarística da época moderna: o discurso contraditório e fragmentado (a concepção da unidade do eu e da sua imagem completa cai em desuso para alguns escritores).

A consciência do eu dividido, a destruição da unidade do cogito que culmina com Nietzsche e, entre nós, com Pessoa, desfaz a unidade do eu e o mito do sujeito plano, visíveis também na imagem fragmentada do espelho. Tal como o espelho, o sujeito é oscilante: a literatura moderna “ (...) proclamou a multiplicidade do eu, acompanhando, aliás, a desconstrução que também o pensamento moderno fez da pretensão fundadora atinente ao Cogito cartesiano. No plano da criação literária, a afirmação do sujeito como pluralidade surge, por exemplo, em Rimbaud (“*Je est un autre*”), em Apollinaire (...) ou em Pessoa (que encena de múltiplas maneiras a experiência da alteridade)” (BOERNER:1978; 48).

Neste sentido, a escrita diarística não conduz à unidade do eu mas também não cai no extremo da criação de “heterónimos” à maneira pessoana: quem escreve cria-se como multiplicação de singularidades, não um sujeito, mas um processo de subjectivação, uma «polifonia dissonante», segundo Dália Dias. Nessa medida o que acontece na escrita diarística “(...) é uma dissidência, um devir outro que não é compulsão à confissão, nem pura ficcionalização (construção de máscaras), mas sobretudo organização de forças,

abertura para formas de vida não determinadas por um encadeamento de factos, incomportáveis por uma história linear” (DIAS: 2004 ; 15).

O espelho reenvia o sujeito para a esfera do descontínuo e “a história de uma vida é como o traçado de um rosto: corresponde à construção de uma identidade. (...) O que acontece em alguns textos que se declaram autobiográficos, e em grande parte dos estudos sobre autobiografia, é que eles estão presos numa certa concepção da vida, num humanismo que retira ao homem as suas potencialidades impondo-lhes uma conformação norteada por modelos” (DIAS: 2004; 15). O rosto vai assumindo várias feições ao longo da nossa existência, correspondendo cada uma delas a uma temporalidade específica. Daí que o espelho tenha necessariamente de ser fragmentado porque se não fosse, ele invocava apenas o momento espacial presente.

Podemos adoptar as palavras de Dália Dias e afirmar que na época moderna somos confrontados com uma escrita dissidente feita de “(...) avanços e recuos em relação àquilo que em termos referenciais constitui a realidade. No fundamental, é a recusa de qualquer arquiestrutura do mundo e a consequente afirmação do devir. Não o devir algo de fixo, mas o próprio passar e assim se ligar à contingência, na qual se incluem as ressonâncias e os ecos do passado, que não existiriam sem aquilo que no presente os desperta e assim os inventa” (DIAS: 2004; 15). O espelho deixa então de ser, tal como o sujeito, uma entidade fixa, imóvel, transformando-se em entidade criadora da nossa identidade, um mecanismo que gira em torno dos momentos da nossa vida.

Como podemos deduzir, o sujeito iluminista que era tendencialmente racional, padronizado, estável e unificado contrasta agora com o sujeito pós-moderno fragmentado, múltiplo e com a sua natureza dissidente que consiste em ir construindo a sua identidade sem ter como pilar de apoio os padrões humanistas. A identidade é algo que está sempre em construção, é um processo em aberto, complexo e subjectivo, sujeito a factores interiores e exteriores.

Podemos evocar aqui uma obra de Foucault que pode elucidar e ajudar a compreender melhor esta questão do sujeito pós-moderno, associado à metáfora deveras simbólica do espelho fragmentado. Em *A Ordem do Discurso* (FOUCAULT: 1997) somos confrontados com a convicção de que o discurso deve ser descontínuo, assim como o sujeito. Existe, pois, indeterminação e subjectividade a pairar sob o conceito do sujeito e de discurso: o discurso deve estar em aberto, deve ser múltiplo tal como o sujeito porque:

“(…) a pertença doutrinária questiona ao mesmo tempo o enunciado e o sujeito que fala, e um através do outro. Põe em questão o sujeito que fala através e a partir do enunciado” (FOUCAULT: 1997; 32).

O discurso fragmentado, incoerente e sem sentido de um louco é agora, na época contemporânea, uma forma de organização: “(…) a palavra do louco já não está do outro lado da distinção; (...) ela já não é nula e não aceita; (...) ao contrário, ela nos coloca à espreita; (...) nós buscamos aí um sentido, ou o esboço ou as ruínas de uma obra” (FOUCAULT: 1997; 12). Nesta obra, o autor debruça-se sobre os procedimentos que controlam a ordem do discurso e manifesta-se contra o discurso da verdade: “(…) Penso na maneira como a literatura ocidental teve que buscar apoio, durante séculos, no natural, no verosímil, na sinceridade, (...) - em suma, no discurso verdadeiro” (FOUCAULT: 1997; 16).

Esta é pois a concepção daquilo que deve ser o discurso: “(…) o discurso nada mais é do que um jogo, de escrita, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escrita nunca põem em jogo senão os signos. O discurso anula-se assim, na sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante” (FOUCAULT: 1997; 37). O discurso deve ser descontínuo como o sujeito, ao contrário do que tem acontecido, em que a criação discursiva é una. Ela depende do contexto assim como o sujeito depende da sua temporalidade. Parece-nos que são estes os pressupostos teóricos que subjazem ao diário de Eduardo Lourenço onde o jogo das palavras, o jogo linguístico se encontra ao serviço do significado da nossa existência.

Vivemos no reino das incertezas, da pluralidade que contrasta com a unidade iluminista. Essa pluralidade é assinalável quando mencionamos um sujeito que escreve o seu diário: “(…) a introspecção não é uma catarse, mas um envenenamento. Ausência, dualidade, identidade estilhaçada. É nessa dialéctica procura de unidade/desenraizamento que o diário- impossível auto-retrato, eternamente adiado!- vai urdir a sua teia, percorrer página a página o seu caminho. Tomada de consciência, as mais das vezes, sob o signo do exílio e da deserção, quando não da morte”(MATHIAS: 2001;196). É ainda Mathias quem levanta outra questão também ela pertinente: “(…) como definir e cimentar a nossa unidade na fragmentação que é afinal a própria definição do diário? Como lograr conciliá-las, a não ser na tensão que as mortifica e dilacera?” (MATHIAS: 2001;197).

De que forma é que o diarista pode representar essa realidade plural? O essencial é como sublinha Maria Manuel Baptista o “(...) aprofundamento do imaginário que permita re-simbolizar o “real”, sabendo sempre que a identidade é uma tarefa infundável, de reconstrução e luta constantes” (BAPTISTA: 2003; 395). Daí a necessidade de uma grande dose de imaginação e de ficção na escrita diarística como veremos mais à frente. É esse processo de re-simbolização que é alcançado por Lourenço nas páginas do seu Diário através do uso predominante da linguagem metafórica.

Segundo a autora, a obra de Lourenço é um exemplo da recorrência à Imaginação para traçar alguns percursos esclarecedores: “(...) a reflexão de Lourenço recolhe através dos mitos uma identidade que se espelha fragmentariamente, e cuja unidade se torna impossível de recobrir completamente. Daí que, nas análises do filósofo português, a identidade seja sempre uma questão em aberto, lugar de cisão contraditória e do fragmento, que não atinge nunca inteiramente a unidade que o conceito de “identidade” parece exigir e prometer” (BAPTISTA: 2003; 420). Assim, a obra deixa de ser um elemento de produção para ser um fenómeno de re-interpretação da humanidade.

Se o espelho deve projectar um sujeito plural, no registo literário o escritor deve recorrer a uma linguagem poética, conotativa, simbólica e mitológica, mas, acima de tudo, metafórica e descontínua, pois, tal como o espelho, ela é fundamental para (re) interpretarmos a realidade, ou mesmo para a criarmos, inventarmos e imaginarmos, bem como o Ser.

Quando mencionamos aqui a metáfora não falamos de uma metáfora qualquer, de uma metáfora enquanto artefacto decorativo, mas uma metáfora viva na sua essência, no sentido ricoeuriano. A metáfora deve ser sinónimo de criação e revelação do ser. É justamente esse o significado da metáfora do espelho.

Num artigo da revista Seara Nova, o ensaísta lança a seguinte questão “Em que espelho se deve olhar a multidão que perdeu o sentido de tudo, até mesmo o sentido do sentido?”, isto é, a nossa existência deixou de ter qualquer sentido porque para o homem moderno já não faz sentido procurar a verdade sobre a nossa condição com base em conceitos absolutos e objectivos como Deus, por exemplo. A nossa existência está envolta

mistério que nos conduz a um Nada, um vazio que gera angústia¹⁴ e está na base da nossa condição trágica. O nosso destino é por isso uma incógnita.

Num artigo intitulado “O Espelho Imaginário ou a Música da Imagem”, em que se debruça sobre a simbologia e a metáfora do espelho, estabelecendo co-relações com a arte pictórica, escreve Maria Alzira Seixo “(...) se o espelho é o sujeito da questão (...) e deste modo ele se identifica com a própria pintura, o quadro deixa de ser um objecto estável da sua definição de «estar ali» para se transformar num reflector que pode emitir múltiplas imagens mas primordialmente transmite a do sujeito contemplador” (SEIXO: 2004; 171-179). A pintura é enigmática e esfíngica tal como o sujeito: ambos podem ser ilusórios. Seixo continua dizendo que “(...) a imaginação a ver-se ao espelho ou o espelho a multiplicar as imagens são operações de natureza labiríntica (...); o percurso do criador (e o do sujeito-leitor) é então entrevisto por Eduardo Lourenço, de forma insistente, através do recurso ao mito do Labirinto de Creta e a Teseu como o herói da suas buscas - a do caminho e a da vitória sobre o monstro (...)” (SEIXO: 2004; 171-179).

Em *O Espelho Imaginário*, Lourenço coloca a necessidade de transposição da realidade para o mundo do irreal e da imaginação, reiterando a ideia de que, tal como o escritor, também o pintor ou o artista não devem adoptar uma fórmula mimética, *espelhada*, carente do ponto de vista ontológico, mas sim procurar reinventá-la. Pensamos que esta é uma das principais mensagens dos ensaios que integram esta obra. Evocando aqui Maria Manuel Baptista, “o reino do lúdico, do puro jogo sem mais sentido do que aquele que se esgota no acto de jogar, sinaliza assim a completa “desrealização” do sujeito e do mundo e, portanto, da cultura e do próprio imaginário”(BAPTISTA: 2003; 382), ao contrário do que sucedia com as práticas psicologistas.

A escrita desconcertante e desarmante de Eduardo Lourenço, que acompanha toda uma crítica e um acto de reflexão sobre a nossa identidade, assemelha-se à contemplação do mar: quanto mais lançamos o olhar, mais nos deliciamos. São misteriosas e enigmáticas as palavras que buscam a profundidade do ser e elas podem equiparar-se ao trabalho do pintor, mas não de um pintor qualquer, um pintor que dá vida a uma arte abstracta porque para Lourenço “(...) o pintor abstracto fia com o pouco que lhe resta, cores e linhas, a teia

¹⁴ Angústia essa que “não nos remete para nada mais que para uma queixa fatigada, esburacada pela ausência de sentido da nossa existência toda inteira rodeada das chamadas da ternura e do tempo”, como defende Lourenço num excerto do seu diário datado de 17 de Maio de 1966, publicado na revista *Prelo* em Maio de 1984.

da esperança que lhe adia a noite. É a sua maneira de converter o apocalipse em anunciação. E não há outra” (LOURENÇO: 1996; 17). Também a única maneira que o escritor tem de se debruçar sobre a sua identidade sinuosa é recorrendo à imaginação e à subjectividade para não correr o risco de cair num poço sem fundo, numa noite apocalíptica, com a ausência de respostas, derivada do Não-sentido da nossa existência.

Neste âmbito podemos verificar que o novo modo de olhar a realidade na literatura, verifica-se em simultâneo na pintura: « revolução análoga àquela que realizarão, na ordem pictoral, um Turner, um Monet e a escola impressionista. Os pintores ao longo da tradição do Ocidente, representavam formas fixas, com contornos bem precisos, as cores elas próprias respeitando tonalidades próprias dos objectos representados. A nova visão descobre que as formas fixas e as cores fixas correspondem a convenções impostas pelo hábito, pela tradição das escolas; do mesmo modo, a perspectiva geométrica, inventada e imposta pelos mestres da Renascença italiana, submete a presença ao mundo com uma grelha arbitrária cujas abstracções mutilam a realidade” (GUSDORF, 1991: 40).

A janela que se abre para o *non-sens* existencial transparece quer na pintura, quer na literatura. Mas ela pode ser aberta na pintura e na literatura em simultâneo. Para isso, basta pensarmos na obra de Mário Botas. É esse o exercício levado a cabo por Lourenço no ensaio intitulado “Mário Botas ou a pintura como poesia” (LOURENÇO: 1996; 169). Aí, Lourenço demonstra que Botas apropria-se, também ele, da imaginação pois não pretende transformar-se num Alexandre Magno conquistador da Verdade e do Sentido do Sujeito: “Toda a pintura de Mário Botas, (...) banha de imediato nesse campo sem balizas onde se defrontam, como letras de um alfabeto indecifrável, os signos depurados da irrealidade e do fantástico. (...) A viagem de Mário Botas é daquelas que nos traz notícia de mundos onde se dorme de olhos perpetuamente abertos” (LOURENÇO: 1996; 170). E Lourenço continua, mais à frente: “Da realidade, Mário Botas guardou apenas, e quase só, *o outro lado*, a dimensão oculta, o reflexo detrás do espelho inexistente, puro gozo de jogar na dupla orla do mar e do seu silêncio” (LOURENÇO: 1996; 171). À semelhança de Pessoa e de Lourenço que imaginam o impensável, Mário Botas retrata nos seus quadros o inimaginável. O *outro lado* infigurável da tela é o *outro lado* surreal do espelho. A ilusão suscitada pelo espelho é a ilusão transmitida pela imagem pictórica. Porquê? Não são decodificáveis incondicional e absolutamente os meandros misteriosos da nossa existência.

Para Lourenço “(...) a pintura-escrita de Mário Botas é sempre figuração do infigurável. Primeiro, desse infigurável ainda reconhecível por alusão e que traduz pela miríade de figurinhas terríficas e inocentes a incongruência burlesca do comunicável da vida. Depois, de um outro infigurável, mais fundo e doloroso, que não afecta apenas a ideia da incongruência do mundo exterior, sempre algo indiferente, mas aquilo que à falta de melhor chamamos a nossa vida” (LOURENÇO: 2002; 130¹⁵).

Podemos daqui inferir que a imagem metafórica, a soberania do significante enquanto produtor de significado, a linguagem simbólica e mítica, o discurso poético e *poiético*, a fragmentação são processos de enorme vitalidade e relevância para quem pensa a realidade circundante, por outras palavras, a nossa existência, por intermédio da imaginação ou da *ficção* pois esta é a única via plausível.

A invenção é a única forma plausível para Lourenço de pensar temas como o Ser, o Tempo, a Morte ou Deus. Mais à frente neste trabalho iremos verificar de que forma é que a “vida” da metáfora contribui para a realização de todos estes pressupostos teóricos, partindo de um corpus constituído por excertos do Diário de Eduardo Lourenço, apontado por alguns como um “romance-diário”, justamente porque é através do romance e da via poética que o texto lourenceano se transforma num tesouro inigualável do ponto de vista literário, filosófico e cultural.

¹⁵ Esta citação aparece incluída na obra intitulada “Mário Botas, O Pintor e o Mito”, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 2002 (edição patrocinada pelo BPI).

2.4. Verdade e Ficção no diário

«Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.»

Fernando Pessoa, 1929

Já aqui mencionámos a ideia de que o diário necessita de uma natureza imaginária e ficcional porque não é possível alcançar uma transparência total do nosso *eu* pela simples razão desse eu transformar-se num *outro* no acto da escrita diarística. O ideal é o escritor enveredar por um caminho mais romanesco como diz Mathias: “Quantas vezes a procura da sinceridade não é outra forma de a iludir? E do que se trata afinal, se todos somos uma encruzilhada sucessiva e contraditória de impulsos, ideias e aspirações? Por outro lado, quantas vezes não é a via romanesca a forma mais segura de nos darmos a conhecer? Não será, porém, na procura da autenticidade originária, entendida como expressão intrínseca do que nos motiva e determina, que se fundem e unificam as várias sinceridades que nos compõem?” (MATHIAS: 2001;190-191).

Daí que a questão da (in) sinceridade seja umas das problemáticas mais inerentes ao formato diarístico: “(...) até que ponto e em que medida é genuína a confissão de quem assim pretende descobrir-se, já que também se encontram presentes elementos de ficção. Falar de nós, ao fim e ao cabo, oferecermo-nos a possibilidade de nos inventarmos? (MATHIAS: 2001;198) É o que também nos diz Lejeune que alerta para a identificação entre o “eu” textual e o seu autor, sendo que o leitor deve ter sempre presente o seu carácter fictício: “quem me impediria de escrever a autobiografia de uma personagem imaginária e de a publicar em seu nome igualmente imaginário?” (LEJEUNE, 1975: 27)

O que é afinal de contas a ficção? Ficção designa um conjunto de textos e de entidades neles representados a que atribuímos uma existência imaginária. Em Lourenço é esse jogo que nos fascina - a desenvoltura criativa e imaginativa, a musicalidade das palavras, o jogo linguístico através dos quais o autor (re) interpreta a realidade, não sem a ajuda da metáfora viva. Ela instaura ambiguidade e indeterminação na obra, mas essa complexidade é fundamental quando se trata de (re) interpretar a nossa existência, uma

existência impregnada de inigualáveis forças antagónicas que a transformam num percurso sinuoso e repleto de adversidades e incertezas.

Por vezes há uma tendência a confundir o conceito de ficção com a mentira. Contudo, a questão da ficcionalidade é mais complexa, dado que se trata de uma característica inerente à obra literária que não coloca em causa a seriedade de um escritor. Para Genette, “o enunciado da ficção não é verdadeiro nem falso (mas apenas, teria dito Aristóteles, “possível”), ou é ao mesmo tempo verdadeiro e falso: ele encontra-se além ou aquém do verdadeiro e do falso, e o paradoxal contrato de irresponsabilidade recíproca que ele estabelece com o seu receptor é um perfeito emblema da famosa independência estética” (GENETTE: 1991; 20).

Antes a ficção tinha um sentido pejorativo porque os textos não eram encarados com seriedade, agora são admirados pela forma como tocam a realidade. As balizas entre verdade e ficção esbarram-se quando nos lembramos de um filme. São inúmeras as vezes em que os amantes da sétima arte são confrontados com uma legenda que transmite qualquer coisa do género: “a história que se segue é baseada em factos verídicos”. Ora a história tem uma verdade real mas não deixa de ser ficção já que as personagens, os cenários, o espaço e o tempo são concebidos para ilustrar uma determinada realidade.

Em toda a obra diarística há uma grande dose de imaginação e de invenção: a forma como as palavras se entrelaçam, a maneira como os argumentos comunicam uns com os outros sugerem isso. A heteronímia pessoana, por exemplo, é radical mas ela reflecte uma verdade: a de que o sujeito não é uno e tem várias facetas. Mas a escrita diarística de Lourenço tem a ver também com esta problemática. Numa das muitas entrevistas com o escritor em que é levantada a questão de um certo diário escondido lá em casa, Lourenço justifica com dificuldade o início da actividade de diarista desta forma: “Bom... não é fácil. Por um lado, é uma espécie de ajuste de contas comigo próprio mas como se o objecto dessa escrita não fosse eu- uma espécie de espaço sem sujeito. (...) Isto é a tentativa, falhada, de passar para o lado da ficção com a consciência clara de que não tinha o dom daqueles que convivem com a realidade e que a conseguem transmitir aos outros- os romancistas. (...) Não, não sou romancista, mas gostava de ser. O diário tem que ver com esse desejo” (LOURENÇO: 1996). Queremos apenas aqui referir que não concordamos com a visão modesta do autor pois a tentativa de opinar sobre a realidade de forma romântica não é falhada, pelo contrário é uma conquista singular e inigualável. Essa

abordagem lírica ou romântica é a única via possível para quem se lança na aventura de tecer ilações sobre o Homem e a humanidade.

No *Conhecimento da Literatura* (REIS: 1995), Carlos Reis retoma um dos textos mais encantadores de Eugénio de Andrade, “O sacrificio de Ifigénia” para colocar, justamente, o problema da verdade e do fingimento: “O acto de criação é de natureza obscura; nele é impossível destrinçar o que é da razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra. Nunca nenhum dualismo serviu bem o poeta. Esse «pastor do ser», na tão bela expressão de Heidegger, é como nenhum outro homem, nostálgico de uma antiga unidade” (REIS: 1995; 504-505). Sendo o poeta/ escritor uma «pastor do ser» a sua preocupação principal (especialmente no diário filosófico como o de Lourenço) é retratar o Ser com toda a sua complexidade e pela via poética: “(...) o poeta vai nascendo com o poema para a mais efémera das existências; são as palavras, a luz e o calor que de umas às outras se comunicam, que o vão por sua vez criando a ele, acabando por lhe impor a mais dura das leis- a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que deixe de ser para que o poema seja, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens” (REIS: 1995; 504-505).

Ao abordarmos o problema da verdade/ ficção no diário pensamos que pode ser interessante apresentar aqui a visão de Lourenço sobre o assunto. Para isso tivemos como objecto de análise dois ensaios.

O primeiro trata-se de “O irrealismo poético ou a poesia como mito”, um dos textos que compõe a obra *Tempo e Poesia*. De acordo com Eduardo Lourenço não é possível fazer uma tradução pormenorizada e fidedigna da realidade, o escritor deve recorrer a todos os artifícios que lhe permitam entrar na esfera da irrealidade: “(...) a Poesia agoniza entre as mãos misericordiosas de dois irmãos inimigos: o realismo e o irrealismo. Mas a mais grave das agonias é a irrealista, por não ter ressurreição. Este irrealismo é hoje a flor mortal tão ardentemente cultivada desde os românticos alemães, a poesia pura. (...) O irrealismo é a expressão espiritual de homens deixados por conta de um mundo sem resposta para a sua questão privada de seres mortais. Nesta medida, um certo irrealismo é a herança de todos os homens” (LOURENÇO: 2003;58-59).

Se estamos a jogar na esfera do *irreal* faz todo o sentido falar em primazia da ficção e do significante que é soberbamente alcançado no registo poético: “(...) a poesia vive hoje em largos círculos considerados típicos da consciência estética contemporânea. (...) Ela

que tinha olhos para tudo quando ninguém tinha olhos para ela, só tem no presente olhos para si mesma. Mas a grande sala que ela animava tornou-se monótona e quase silenciosa. Por um estranho mas justo destino a fonte de água viva onde os poetas buscaram desde Novalis «o absolutamente real» só suscitou poesia enquanto foi luta contra o não-poético em nome do novo Graal da pureza. Hoje (...) a Poesia mesma convertida em entidade absoluta, o Poeta feito centro dos seus êxtases, a fonte de água viva está-se tornando num espelho de gelo sobre o qual bóiam inúmeros cadáveres de palavras cintilantes” (LOURENÇO: 2003; 58). Neste excerto torna-se notória a influência de Heidegger no filósofo português, pois também ele defende a linguagem poética como única forma de dizer sobre o Ser que não se pronuncia de forma não transparente.

Como tal “(...) imaginação (...) é o convívio contínuo e concreto dos homens com o mundo, o contacto primitivo e original que a realidade da linguagem humana encarna” (LOURENÇO: 2003; 61-62).

O reino poético não é vazio no seu conteúdo e Lourenço prova esta tese dando como exemplo desta poesia a geração do Orpheu, na qual “o espelho estático da consciência poética tradicional” deu lugar a outro multifacetado, plural, quebrado representando uma existência e um pensamento labirínticos.

Também em *Poesia e Metafísica*, Lourenço escreve um ensaio onde aborda a questão da ficção, desta vez, tendo como principal objecto de reflexão a obra do “mestre” Fernando Pessoa. “Pessoa ou a realidade como ficção” é o nome do ensaio. De facto, a nossa existência só pode ser pensada pela ficção. Neste sentido, Pessoa é “(...) o Poeta de um mundo em que *todas* as palavras dos homens e tudo o que eles chamam *valores* foi afectado (e infectado) de *irrealidade*, quer dizer, de suspeita. Palavras (e actos) desembocam num oceano de «non-sens» (...). É esta *ausência radical* do sentimento de autêntica realidade ou simplesmente de Realidade que a poesia de Pessoa *diz*” (LOURENÇO: 2002;162).

A ficção tem a ver com a imaginação, com a invenção, com a esfera do irreal: o leitor está perante um puzzle, perante várias temporalidades que retratam a vida tal como ela é. É aqui que entra o discurso metafórico de Lourenço que serve para (re) analisar o real. Como diz Paul Ricoeur “A metáfora é o poder através do qual o discurso pode reescrever a realidade” (RICOEUR: 1983). Como veremos mais à frente, a metáfora é o recurso que Eduardo Lourenço utiliza por excelência no seu diário na medida em que, no

seguimento da ideologia ricoeuriana, esta figura de estilo não se limita a evocar dados reais mas a transfigurá-los, conferindo-lhes uma vida nova. Neste sentido, pensamos que o artificialismo literário tem uma influência desmedida no diário.

Eduardo Lourenço apropria-se da linguagem ficcional para criar cenários e imagens que problematizem a nossa existência. Neste sentido, esta nova realidade pode ser ela mesma ficção. Um dos problemas que tem a ver com a ficção e com a realidade passa a ser este “como contar a verdade?”. Lourenço conta-a através da metáfora, dos mitos e dos símbolos.

Neste sentido, o artificialismo literário tem um peso incomensurável na reinvenção da vida no diário. Eduardo Lourenço refere que “a verdade (a da Obra) fica onde está e sempre esteve: na *ficção* que é a forma suprema de tomar a realidade a sério. A realidade real, não a dos «textos»” (LOURENÇO, 1994: 69). Qualquer pessoa que já se lançou na aventura de confidenciar ou pôr por escrito alguns pensamentos tem a noção de que é árdua a tarefa de manter uma relação de pura verdade com algumas folhas de papel intimidantes: “Nós não escrevemos em vão, para nada. Todo o documento escrito anuncia e denuncia o escritor (...)” (GUSDORF, 1991: 98).

A transparência não é total, talvez porque “uma obra de arte pode estar a figurar mais o «sonho» de um autor do que a sua vida real, ou que a «máscara», o «antieu», atrás do qual a sua própria personalidade se esconde, ou um retrato daquela vida de que o autor quer evadir-se. Além disso, não devemos esquecer-nos de que o artista pode «experimentar» a vida por forma diferente, em função da sua arte: as experiências reais são por ele encaradas em função da sua utilização em literatura e chegam até ele já em parte informadas por tradições e preconceitos artísticos” (WARREN e WELLEK, 1976: 91).

Neste contexto gostávamos de deixar aqui três testemunhos importantes acerca do diário e da sua componente ficcional. O primeiro é de Eduardo Lourenço que num dos excertos do seu diário datado de Março, 29 de 1953¹⁶ se debruça sobre o diário “enquanto forma patológica de comportamento”, tecendo considerações sobre a criação e a recepção diarística.

Para o autor, o diarista sofre de uma doença incurável que consiste na busca narcisista e delirante do seu eu. Neste sentido, o remédio para curar o desejo de introspecção é justamente a escrita diarística. Neste caso, o diário é “(...) uma fabricação

¹⁶ Os excertos que são objecto de análise no decorrer desta tese encontram-se reunidos e anexados num segundo volume do presente trabalho.

contínua dessa febre artificial, o mais injustificável dos processos literários de comunicar consigo próprio ou com o próximo”. Esta argumentação do autor é fulcral porque existe nela determinados elementos (“fabricação”, “artificial”) que nos remetem de imediato para a escrita diarística enquanto algo premeditado, consciente, contrastando logo com o carácter autêntico, sincero e espontâneo atribuído, tradicionalmente, ao diário. O diário é uma fabricação artificial, onde o diarista separa as impressões, os pensamentos, as emoções que quer partilhar com o público daquelas que pretende guardar em segredo. Por isto, o diário não é de forma alguma um retrato da nossa alma.

O diário é para Eduardo Lourenço uma pose permanente de um eu que está completamente absorvido e viciado em si mesmo. O que é ilusório no diário é o facto do escritor pensar que pode alcançar o seu conhecimento total. Ora, para Lourenço, “São os outros quem nos conhece. Ou pelo menos são a ponte de passagem para o nosso conhecimento: a ocasião de uma revelação”. Efectivamente, são os outros que nos rodeiam que podem fazer revelações imparciais sobre a nossa pessoa por isso “A convicção de que o acto solitário de confronto connosco, de *tête-à-tête* contínuo é aquele que colhe o mais íntimo de nós, é falsíssimo. O mais íntimo de nós é nos actos que se revela e não nessa masturbação infinita em que nos tomamos como sujeito e objecto, quando jamais podemos ser objecto para nós próprios” (LOURENÇO: 1953).

No que diz respeito à recepção do diário, Lourenço não tem dúvidas de que é mais pertinente ler um diário de alguém detentor de uma vida exemplar do que alguém que procura apenas uma exibição pública: “Que da leitura de uma obra se conclua que um autor é diferente dos outros, que do relato estrito de uma vida a sua singularidade se nos imponha (...) admite-se; mas escrever um Diário para exhibir essa singularidade como quem mostra uma chaga não é de um narcisismo absoluto?” (LOURENÇO: 1953). Contudo, o autor apresenta um contra-argumento de peso que denota que toda a vida humana é, de alguma forma, singular para o resto da humanidade: “(...) mas haverá alguma vida que não seja singular quando se examina o fundo da questão?” (LOURENÇO: 1953).

A única forma de absolver o diarista é quando ele se vê como um exemplo junto dos outros: “o acto de fazer diário não tem defesa possível a não ser quem tiver a coragem pública de Montaigne de se confessar mais interessante que o resto do Universo” (LOURENÇO: 1953). A fabricação do diário deve ter um carácter utilitário “(...) de

utilidade imediata e pessoal, no género de um livro de cozinha onde se registem receitas úteis”. Para Lourenço, a única justificação plausível do ponto de vista moral é “(...) a de ser uma tentativa de esclarecimento total do Homem, através da humanidade de um homem” (LOURENÇO: 1953). Todavia, essa justificação não instaura de forma alguma a sinceridade total do escritor, o desejo de um confronto sincero com o nosso eu e com os outros não passa de uma vontade que não é concretizada.

Neste âmbito, o caso do literato que Eduardo Lourenço utiliza como contra-argumento da tão desejada autenticidade diarística, comprova que ela não passa de uma miragem: “Um literato que escreve um diário só pode fazer um diário literário. Ele eliminou, escolheu, escolheu-se, pensou. A pose é absolutamente flagrante mesmo quando o autor exprime a vontade absurda de não posar” (LOURENÇO: 1953). A verdade é que o acto de criação literária é logo à partida um acto de auto reflexão: “Escrever é já posar, mesmo quando a intenção é simplesmente objectiva; escrever um diário é posar permanentemente para si mesmo” (LOURENÇO: 1953).

Miguel Torga também se debruça sobre o acto de solidão diarístico pondo em causa a sua autenticidade tão proclamada pela crítica tradicional: “A vida- esta intimidade profunda, este ser sem remédio, esta noite de pesadelo que nem se chega a saber ao certo porque foi assim- é para se viver, não é para se fazer dela literatura” (TORGA: 1989; 28), porque um homem não se escreve segundo Torga (TORGA: 1989; 85).

São inúmeras as considerações que Torga tece acerca da criação diarística ao longo do seu Diário. Contudo, há nelas uma unidade de pensamento na medida em que este tipo de escrita é sempre encarada como um produto artificioso, cheio de estratégias e esquemas que denotam que o diário não é propriamente um confidente a quem confessamos tudo o que vai dentro de nós. O diário não é jamais um espelho do nosso estado de espírito: “Ser um escritor autêntico, capaz, portanto, dos riscos que implicam a liberdade e a sinceridade, é já de si uma façanha rara. Mas sê-lo diante do espelho implacável de um Diário, é quase uma impossibilidade humana. Ninguém pode assinar a frio a sua própria sentença de morte” (TORGA: 1995; 147).

Num diário onde o autor revela ou, pelo menos, tenta revelar alguns traços seus, onde o escritor tenta mostrar a sua visão do mundo não é lícita a sinceridade junto do público, uma vez que há no diário uma grande dose de invenção: as revisões, os apontamentos riscados e acrescentados são uma constante: “Eu deveria ter a coragem de

publicar as notas deste Diário que vou eliminando por me parecerem inferiores. Ter a humildade de deixar impressa a estupidez de certas horas, para regalo dos que não acreditam na arte nem nos artistas. O perigo está em que esses leitores poderiam achar essas notas geniais” (TORGA: 1995; 163). O perigo para o qual Miguel Torga alerta neste excerto reside no facto de que, sendo o diário um documento de vida que se pretende exemplar junto da humanidade, sendo o seu autor pressionado constantemente por esse factor, as condutas menos apropriadas corriam o risco de ser copiadas pelo público.

Vergílio Ferreira, personalidade que se destaca também pela sua produção diarística, fala nestes termos do diário: “Sou absolutamente incapaz de me «confessar» seja a quem for, nem sequer a mim próprio. (...) É um problema de decência, de respeito por nós, de equilíbrio, de autodomínio. Alivia, pela confissão, o que nos pesa, é que é fraqueza” (FERREIRA, 1980; 43).

Apesar de reconhecer, tal como Lourenço e Torga a falsidade deste género, o escritor não resistiu à publicação do seu diário e acabou por partilhar algumas confissões com o público, facto que advém da fatalidade de estar só, embora a exposição que resulta dessa partilha seja reconhecida “(...) se nos abrirmos, imediatamente os outros - mesmo (sobretudo) as nossas mulheres- guardam o «desabafo» para jogarem com ele, nos atacam, nos despromoverem. Só há que fechar à chave a nossa intimidade. Entrar na arte e fechar a porta logo atrás. Sair e fechar a porta outra vez. E livres e disfarçados, sermos normais e transaccionáveis. A palavra «diário» devia ser do género feminino” (FERREIRA: 1980; 68).

São constantes as vezes que o escritor atrasa a narração diarística para reflectir sobre a pertinência do prosseguimento da obra diarística ou a sua aniquilação, em parte devido à espreitadela sucessiva do leitor pois é a este que na verdade se destina o diário uma vez publicado. Na verdade, Vergílio Ferreira sente-se mais confortável ao desvendar o seu eu através da arte do romance do que propriamente através do diário: “Que me leiam um romance, não me perturba. Mas não que me leiam a mim. Toda a confissão literária se defende com o intermediário artifício. Mas num diário subentende-se que nada haverá de permeio. E não é fácil confessarmo-nos sem essa defesa. (...) Assim a sinceridade será sempre impossível pelo deslocamento de nós a que obriga” (FERREIRA: 1980; 148). A verdade é que tal como o romance, o diário tem algumas afinidades com a escrita ficcional: “Creio que vou desistir deste diário. Contar aqui seja o que for é de algum modo inventá-

lo, vivê-lo em ficção, em artifício. É cansativa uma vida dupla. Somente acontece que apenas esta, a da recriação, tem interesse e a possibilidade de ser a verdadeira” (FERREIRA: 1982; 318).

Ainda no que diz respeito à produção do romance e à produção do diário, alguns autores salientam que a leitura de um texto autobiográfico e de um romance não é feita da mesma maneira: no primeiro caso, a relação entre o autor e o leitor é pré-determinada na medida em que o autor espera obter a admiração do seu auditório e espera que este acredite nos factos narrados. Espera-se sobretudo uma reacção do leitor. No segundo caso, o leitor reage livremente à história narrada. Ora, esta visão permite deduzir que no momento de produção escrita, o autor tem em conta estes factores, o que lhe impede de elaborar a sua obra de forma totalmente espontânea e natural. A autobiografia é um escrito em que alguém faz um relato da sua própria vida: apresenta-se uma narração seguida de eventos seleccionados pelo autor que revela apenas de si próprio aquilo que ele quer que se saiba e que seja lembrado. O diário é ordenado tendo em conta dois pressupostos, um de ordem cronológica e outro de natureza psicológica: “a memória actual do redactor ordena os acontecimentos, colocando em primeiro lugar não as mais antigas, mas as mais intensas recordações. A temporalidade psicológica é naturalmente indissociável do privilégio concedido pela autobiografia ao espaço psicológico” (ROCHA, 1977: 134-135). A verdade é que no diário “Do sentir ao dizer vai todo um intervalo de artifício” (FERREIRA; 1980; 182).

Dos ingredientes para a elaboração de uma autobiografia consta alguma dose de imaginação e ficção: muitos dos cenários sociais são criados pelo autor de forma a abordar determinadas temáticas e polémicas e a enriquecer a sua obra no sentido desta não se cingir unicamente a factos pessoais: “como o homem seria desgraçado se não tivesse o dom maravilhoso de imaginar, de fantasiar, de sonhar. O que teria sido de mim se todo eu estivesse amarrado a este quotidiano doméstico e social. Não, não. Desde criança que sei que há um reduto inexplicável: a clandestinidade do espírito” (TORGA, 1975). Não podemos esquecer que a escrita intimista aparece imersa numa bruma: quando ouvimos a rádio pintamos o retrato idealizado de uma pessoa que por vezes não corresponde, na realidade, à nossa imaginação. Também na autobiografia muitas palavras não correspondem exactamente à vida pessoal do autor.

A propósito da polémica em torno da presença ou da ausência da verdade no diário, Lejeune distingue dois adversários: aqueles que acreditam nos factos verídicos na escrita diarística e os que acreditam somente na componente literária de qualquer obra com tudo o que ela tem de ficção, invenção e imaginação. Os primeiros, diz o autor: “lançam-se imediatamente seja do lado da psicologia (crítica da memória, ilusões da introspecção), seja do lado da narratologia (toda a narrativa é fabricação). Como é que se pode, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito pode dizer a verdade acerca de si mesmo? A autobiografia perde em todos os planos: ela só pode acumular desvantagens. É uma ficção que ignora sê-lo, uma ficção ingénua ou hipócrita, que não tem consciência de ser ficção ou que não aceita sê-lo (...). É uma ficção de segunda zona, pobre, envergonhada e paralisada. A própria ideia do pacto autobiográfico parece-lhes uma quimera, já que supõe a existência de uma verdade exterior, anterior, ao texto, e que ele poderia “copiar”. (...) Tenho que mobilizar a pragmática e a filosofia de Paul Ricoeur. (...) A autobiografia inscreve-se tanto no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e de compreender) e no campo da acção (promessa de facultar esse conhecimento aos outros) como na área da criação artística” (MORÃO, 2003: 40-41). Isto significa que a escrita autobiográfica não é completamente destituída de esforço de criação. Por vezes, a elaboração de um diário pode dar tanto trabalho como um romance. Vejamos, por exemplo, o caso do “romance diário” de Eduardo Lourenço ou o diário fabuloso de Miguel Torga: em qualquer um deles a elegância linguística, e escrita artística e a musicalidade das palavras que o texto respira arrebatam completamente os apaixonados das letras.

Na verdade, uma autobiografia com laivos característicos do romance atrai mais a atenção do leitor que fica possuído pelas escolhas e invenções sinuosas do autor no sentido de averiguar por que razão ele escolheu aquelas e não outras. Qual o significado daquelas escolhas e invenções? Qual o significado profundo daquela mensagem? Na verdade estes dois autores são exemplo de como, por vezes, “na tríade Belo, Bem, Verdadeiro, só o primeiro termo importa ao escritor de hoje. Ele pensa não ter de ser, na sua obra, nem moral nem “verídico”, ou antes, pensa que o é automaticamente só pelo facto de ser belo. Ora a autobiografia põe fatalmente problemas éticos, e, na medida em que é literária, visa em simultâneo o Belo e o Verdadeiro” (MORÃO, 2003: 46). Contudo, consideramos que estes autores juntam outra fórmula para o nascimento de um registo diarístico de sucesso: a noção montaigniana de que o Homem faz parte de um todo: “um poema, um romance, por

mais belo que seja, torna-se caduco quando envelhece a forma literária na qual foi concebido. As obras de arte não podem agradar por muito tempo, porque a novidade tem muito peso no agrado que proporcionam. Ora as memórias não são obras de arte. Uma autobiografia não deve nada à moda. Nela procura-se tão só a verdade humana...” (MORÃO, 2003: 48).

Por vezes, especialmente, quando o diário se centra em questões de âmbito sócio-político e cultural, não se querendo identificar as gentes e os locais, então, a solução encontrada passa pela encenação: “O diário é o lugar onde se pode dizer tudo? Sim e não. *A priori* este confidente mudo deveria permitir dizer tudo. Com efeito, os tabus, as coisas proibidas pesam aí como em qualquer lado. O facto mesmo de escrever o mais íntimo choca alguns” (DIDIER: 1991; 19). Daí que esta autora considere o diário a mais vulnerável forma de escrita : “(...) não há texto mais vulnerável do que o diário íntimo. A família, os amigos apressam-se a ler o que deixou o escritor e são ofuscados pelas alusões que lhes dizem respeito. Por outro lado, o estilo que pode ser o de simples notas, com elipses, abreviações, corre o risco de parecer impróprio ou incompreensível. Muitas vezes apenas damos excertos. Razões comerciais intervêm aqui. (...) O ponto extremo desta vulnerabilidade do diário, é, evidentemente, a sua destruição” (DIDIER: 1991; 19).

A falta de autenticidade do diário prende-se com outra questão- a diferença entre a produção oral e escrita: “dei mostras até aqui de seguir Benveniste, imaginando simplesmente tudo o que, numa situação oral, pode chegar a devolver a identidade da pessoa indeterminada. Que o «eu» reenvia à enunciação, ninguém sonha negá-lo: mas a enunciação não é o derradeiro termo da referência: ela põe, por sua vez, um problema de identidade, que, no caso da comunicação oral directa, resolvemos intuitivamente a partir de dados extra-linguísticos. Quando a comunicação oral se mistura, a identidade faz problemas. Mas, no caso da comunicação escrita, a menos que ela deseje ficar anónima (o que acontece!), a pessoa que enuncia o discurso deve permitir a sua identificação no interior mesmo desse discurso bem como por indícios materiais, como o selo do correio, o grafismo ou as singularidades ortográficas” (LEJEUNE, 1975: 21).

Ao fim e ao cabo, a sinceridade no registo diarístico não é plena e o diarista apropria-se de alguns procedimentos para nos convencer da autenticidade do seu trabalho. Este facto é “confessado” por Vergílio Ferreira: “Se puséssemos por escrito tudo o que se passa por dentro, seríamos monstruosos. Sou absolutamente incapaz de me «confessar»

seja a quem for, nem que seja para mim próprio (...) se não me ponho nu na rua, não é por medo (...). É um problema de decência, de respeito por nós (...)" (FERREIRA: 1980; 43). Também o seu amigo Eduardo Lourenço reconhece a ausência de verdade neste género que considera falso na sua essência: "a convicção de que o acto solitário de confronto conosco, de tête-à-tête contínuo é aquele que colhe o mais íntimo de nós, é falsíssimo" (LOURENÇO: 1953). Warren e Wellek assinalam que "mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra" (WARREN e WELLEK, 1976: 91).

De que forma o leitor de um texto diarístico reconhece o compromisso por parte do escritor em dizer a verdade sobre si mesmo? Esse pacto pode ser reconhecido através do título da obra, por exemplo, "história da minha vida" ou então através de um prefácio onde o autor esclarece o grau de intimidade da sua obra.

A tendência moderna e pós-moderna é para o diarista dar pouca importância às referências pessoais e preocupar-se mais com reflexões existenciais comuns a todo o ser humano, como por exemplo, a vida, a morte, a velhice, Deus. Assim sendo, a substância do diário passa a ter um carácter universal e atemporal. Philippe Renard (RENARD: 1978; 297) considera que esta escrita é própria de uma sociedade que tem tendência para a esquizofrenia, para o delírio, para a desintegração do eu. Até as datas funcionam como uma tentativa de organização de textos fragmentários voltados acima de tudo para a pesquisa metafísica.

Os diários filosóficos são representados por Kierkegaard, Montaigne e Gabriel Marcel. Estes contrastam com outros como o de Amiel em que o diário é visto como uma obra única. Para nós, e para retomar as palavras de Vergílio Ferreira na epígrafe que escolhemos para abrir este capítulo, o interesse do diário é justamente este: ir mais além de um simples relato de vida, de experiências do escritor mas também na tomada de problemáticas que preocupam o homem moderno.

No entanto, convém salientar que o diarista não atinge o conhecimento pleno de si próprio através da escrita autobiográfica: "O verdadeiro sentido do «egotismo» ou pelo menos da procura do eu que é sensível em todos os diaristas, situa-se aí: servir-se do diário como de um espelho que restituirá uma imagem global deste atormentado, deste espírito

despedaçado pela vida e pelo tempo. A experiência do diário assemelha-se, portanto, à experiência do espelho do qual sabemos a importância na análise de Lacan. Com efeito, quando os diaristas falam para exprimir o seu eu, eles parecem ser vítimas de uma ilusão de óptica: não se trata tanto de exprimir um eu que seria como oculto, mas de criar, graças à linguagem, graças ao escrito, uma unidade, uma totalidade que está a construir” (DIDIER, 1991:112-113). Assim, “(...) o diário (...) responde a uma nostalgia do «estádio do espelho», a uma procura de unidade, a um medo da dispersão, a esta velha angústia do «corpo fragmentado». Mas o diário é um falso espelho; a imagem que ele dá é, ela própria, fragmentada, falsificada. Longe de se desenvolver harmoniosamente para tornar-se um ser coerente e único, o diarista vê-se tornar-se dois ou vários. O desdobramento é com efeito, o fenómeno mais frequente e mais universalmente constatado pelos autores de diário. Mas toma formas muito diversas. A mais elementar, a mais evidente vem do próprio acto da escrita. O diarista é dois: é o que age e o que se vê a agir e o que escreve. (...) O que é fundamental no diário, é que o diarista é perpetuamente, ao mesmo tempo o sujeito e objecto do seu discurso. (...) Por outro lado, o eu contado é também completamente diferente do indivíduo real, se se pode dizer (porque qual é o real em todo este jogo de máscaras?)” (DIDIER: 1991; 116).

No caso dos diários que são produzidos com vista à publicação a ausência de verdade prende-se com o factor da publicação: De qualquer forma, os diários que são publicados e que sofrem constantes reedições contribuem para a ausência da espontaneidade esperada: “O diário é recopiado, reatado, indexado, o que comprova que se trata de uma obra. (...) Mas para se converter assim em obra literária, o diário deve renunciar à regra da espontaneidade; revisto, corrigido, emendado e censurado, ele cessou de ser em toda a liberdade, o diário propriamente «íntimo» do seu autor no próprio momento em que está destinado a ser colocado no mercado como um produto de consumo corrente, do ser vivo que o redigiu, com todas as precauções indispensáveis em caso parecido (...)” (GUSDORF, 1991: 325-326).

Efectivamente, a partir do séc. XIX regista-se um interesse crescente pelo género autobiográfico e autores de renome como Miguel Torga, José Régio ou Vergílio Ferreira vêem os seus diários publicados. Desta evolução dá conta Aguiar e Silva (AGUIAR, 1979: 1279) ao anotar que o diário íntimo do século XX já aparece claramente instituído como género literário, sendo procurado por um público numeroso. Talvez esta mudança se

prenda com a curiosidade crescente por parte do auditório em saber mais sobre a intimidade de grandes génios da vida cultural. Talvez por isso, e atendendo às suas origens e à sua designação, o diário íntimo se apresente como uma escrita um tanto paradoxal, na medida em que nele há uma natureza intimista mas também uma tendência de partilhar com a comunidade os sabores e dissabores da vida, por intermédio da comercialização do diário, como sublinha Renard: “ Todo o diário íntimo tende então a negar-se como tal. (...) Um diário não deveria assimilar-se a nenhuma forma de literatura publicável” (RENARD, 1978: 298). No momento de produção textual, o escritor envereda por caminhos mais aprazíveis para o “outro”, e, não despreza os gostos do seu auditório.

A concepção da verdade muda com a publicação sistemática dos diários: “Se, no entanto, o intimismo pressupõe que se diga a verdade, o pós-modernismo, fundado na *in-certeza*, que marca o pensamento de Nietzsche, Heidegger e Derrida, contesta essa ideia. Daí que não considere os factos, mas antes os efeitos das interpretações, que permitem múltiplas perspectivas de uma verdade fragmentada e problematizada. Todavia, segundo a sua visão paradoxal que se encontra implicada no que procura contestar, o discurso pós-moderno reinstala as noções tradicionais de referência e representação para depois as subverter” (MORÃO, 2003: 77). Na verdade, “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz” (MORÃO, 2003: 38). Outra das características do diário é a importância atribuída ao significante devido a uma cultura voltada para um espírito metafórico: Lourenço diz que há “uma espécie de generalizada atitude «barroca», mais atenta à lógica do significante que à coerência intencional postulada pelo antigo primado do significado. (...) toda a ficção subdeterminada por qualquer discurso globalizante de *teor racionalista* e *dialéctico* morreram” (LOURENÇO: 282). Trata-se de uma concepção de pendor surrealista em que é a centralidade do significante que conduz à disseminação e à morte do sujeito. São vários os autores que são apologistas de uma cultura antihumanista: “O antihumanismo ou inumanismo dos Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan, Louis Althusser e dos seus irmãos de armas ou comparsas, concorda com a ideia de que todo o pensamento pessoal é insignificante e ilusório, condicionado pelas estruturas e instituições sociais, económicas e psíquicas de toda a espécie, que fazem do sujeito pensante, escrevente ou falante o ponto de aplicação de um discurso difuso” (GUSDORF, 1991: 95).

A respeito da questão da sinceridade versus autenticidade não deixa de ser curiosa e pertinente a posição de Eduardo Lourenço: “é uma questão que não tem verdadeiramente sentido na ordem da escrita do ficcional e do poético. É uma questão de foro psicológico ou psíquico. O que importa é o texto” (LOURENÇO: 1986; 5). De facto, quando confrontados com o texto ficcional o que importa é tentar descortinar entre os lugares e personagens fictícias a mensagem do autor.

Tempo e Ser ou a dicotomia Verdade/ Ficção, eis algumas das temáticas que mais interesse suscitam quando nos debruçamos sobre a realidade diarística. São questões polémicas que vêm sendo profundamente analisadas por vários autores ao longo da história e da teoria literárias. A oposição entre o Bem e o Mal de Nietzsche, a psicanálise freudiana, através da categoria do inconsciente, a importância da imagem na constituição do eu de Lacan, a imagem especular com a sua dupla função- a de assegurar a unidade do ser e, por outro lado, a desconstrução do próprio ser já que essa imagem é ilusória - todas estas teorias são fundamentais para entendermos a complexidade do ser. Pensamos que estas questões são fundamentais para percebermos os mecanismos activados por Eduardo Lourenço na produção do seu diário.

III. DA VIDA DA METÁFORA COMO TALENTO DO PENSAMENTO

«Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior. As maiores dores da minha vida esbatem-se-me quando, abrindo a janela para dentro de mim, pude esquecer-me na visão do seu movimento (...) nas minhas próprias paisagens interiores, irreais, todas elas, foi sempre o longínquo que me atraiu, e os aquedutos que se esfumam - quase na distância das minhas paisagens sonhadas, tinham uma doçura de um sonho em relação às outras partes da paisagem - uma doçura que fazia com que eu as pudesse amar. A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará.

(...) As circunstâncias da minha vida (...) fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios.

(...) O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os décors dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos, - o que deles me resta -, os meus secretos impulsos, as minhas atitudes psíquicas diante de mim próprio. (...) Por isso, conheço-me inteiramente, e, através de conhecer-me inteiramente a humanidade toda.»

Bernardo Soares, 2005

3.1. A aventura do conhecimento

«A metáfora é um segundo casamento, feliz e rejuvenescedor, ainda que passível de bigamia.»

Nelson Goodman

«Que linguagem pode servir à nomeação da realidade que somos senão aquela que por antonomásia já nos é devolvida como suprema Criação? É poeticamente que habitamos o mundo ou não o habitamos.»

Eduardo Lourenço, 2003

Os estudos lourenceanos têm vindo a produzir verdadeiras pérolas de conhecimento acerca da obra de um dos maiores nomes da cultura portuguesa, obra essa porventura difícil de compreender, quer pela imponente linguística, simbólica e literária que detém, quer pela bagagem intelectual, filosófica e cultural que lhe serve de suporte. Ainda assim, somos invadidos pela sensação de que se nos abrem as portas do país das maravilhas quando nos deleitamos com as palavras doces e sábias de um homem que domina maravilhosamente a arte de bem metaforizar, arte porventura indispensável para um artífice que procura reinventar a realidade.

Contudo, pensamos que esses trabalhos podem e devem ser motivo para que se trilhem novos caminhos no que diz respeito à descodificação dos sentidos máximos da obra de Eduardo Lourenço, considerando sobretudo a sua vertente literária que, embora não possa estar desligada do projecto filosófico¹⁷ do escritor, merece um outro estatuto pelo dinamismo e brilhantismo que apresenta e que são sobejamente reconhecidos e admirados pelos vários quadrantes da sociedade e inteligência portuguesa.

¹⁷ Quando nos referimos ao projecto filosófico de Eduardo Lourenço não estamos a invocar a filosofia em sentido puro, isto é, a filosofia mais preocupada com a procura de verdades irrefutáveis mas, ao contrário, uma filosofia, ou se preferirmos, uma metafísica da interrogação em que a escrita ensaística e diarística são elevadas ao estatuto de uma escrita problemática, através da qual se procura penetrar nas brumas da condição humana.

No que diz respeito à investigação da metáfora no diário de Eduardo Lourenço gostaríamos de salientar que o nosso trabalho abrange, num primeiro momento, uma visão teórica da metáfora que parte, sobretudo, de uma visão hermenêutica e ontológica, característica da crítica moderna e, num segundo momento, tentamos oferecer uma deambulação mais funcional e prática da metáfora na escrita diarística de Lourenço. Aqui a nossa preocupação central incide sobre a recolha e o processo de caracterização temática das metáforas predominantes, de forma a encontrarmos o seu denominador comum.

Todas as considerações que tecemos ao longo do nosso projecto vão no sentido de comprovar que a metáfora lourenceana segue de perto a concepção do fenómeno metafórico como “demónio da significação”¹⁸, bem como explicitar a relação de profunda dependência que o autor mantém com a linguagem metafórica.

Uma das visões mais curiosas sobre a singularidade artística de Lourenço parte de Onésimo Teotónio Almeida e diz o seguinte: “Eduardo Lourenço tem olhos de mosca. As moscas têm olhos com seiscentas faces. Ele olha para todos os lados, capta informação que as pessoas ao olharem normalmente não conseguem captar. Os olhos dele captam a informação toda, ele processa a informação toda e tem sempre o hábito de pegar naquela informação, transformá-la, analisá-la criticamente, ir ao fundo e começa a ver sinais de coisas muito mais profundas que o normal das pessoas, o comum dos mortais não consegue ver”¹⁹.

Pensamos que o processo de criação artística aqui descrito por Onésimo Almeida evidencia de alguma forma que a técnica de recolha, processamento, transmutação e análise de dados empíricos protagonizada por Lourenço nos conduz, inevitavelmente, à metáfora enquanto método que se, por um lado, serve para a produção do conhecimento, relacionando-se assim com a vertente filosófica do escritor, por outro lado, encontra-se ao serviço de uma produção poética, tendo assim um papel criativo. De uma forma ou de outra, a metáfora (re) cria novas realidades, (re) produz a visão do mundo que nos rodeia através da criação de Imagens que nos auxiliam na árdua tarefa de tentar descortinar algumas das inquietações existenciais que mais assombram o homem moderno pela

¹⁸ Amaral, Patrícia Matos, *Do Paradigma ao Modelo, A relevância da metáfora para a compreensão do processo interpretativo*, Edições Colibri, Lisboa, 2003

¹⁹ Esta declaração da autoria de Onésimo Teotónio Almeida resultou de uma entrevista transmitida pela RTP 2, em 22/05/2006, num programa dedicado à obra de Lourenço intitulado “Eduardo Lourenço: Uma Poética do Pensamento”. Do leque de convidados fizeram parte ainda Maria Manuel Baptista, Ana Piedade, José Gil e Eduardo Lourenço.

complexidade e subjectividade devidas: “a metáfora constitui um instrumento vital no conhecimento e apropriação simbólica do mundo, ao desfazer, para reinventar, as ligações que conformam a nossa experiência e condicionam, por isso, as nossas possibilidades de conhecer e agir” (AMARAL: 2003; 167). Ao fim e ao cabo, a linguagem metafórica interliga-se com a dimensão poética e *poiética* da escrita lourenceana, com um furor imaginativo que busca a metaforização do real. Por isso, entendemos que a análise da metáfora enquanto mecanismo reinventivo bastante demarcado nos excertos publicados do diário do escritor pode ser feita com muito proveito à luz da teoria da “metáfora viva” de Paul Ricoeur (RICOEUR: 1983). Podemos, então, deduzir que é uma relação de dependência a relação de Lourenço com a metáfora enquanto símbolo que dá que pensar.

De facto, se o reconhecimento do Tempo, ou melhor, da Temporalidade enquanto tema / metáfora central das divagações do escritor em toda a sua obra é relativamente fácil de alcançar, a verdade é que é inevitável o leitor sentir-se perturbado por uma sensação de estranheza que ganha consistência quando Lourenço nos desafia a olhar matérias já debatidas como se fôssemos receptores estreantes nessas matérias. Esse sentimento de estranheza deve-se à capacidade de bem metaforizar do escritor e é a distanciação radical entre os termos da comparação (tenor e veículo) que desencadeia um esforço maior de concentração e de interpretação do leitor. Efectivamente, a metáfora quando é aplicada criativamente implica um maior esforço do destinatário porque aquilo que o autor busca é “a ideia estendida em poética de semelhanças distantes, pouco rotundas” (DUEÑAS: s/d; 75) para que o impacto junto do leitor seja mais intenso, perturbante e inesperado. Pensamos que é aqui que reside a dificuldade da leitura da obra lourenceana. Quanto menor for o grau de semelhança maior é a arte de bem metaforizar: “aperceber, contemplar, ver o semelhante, tal é, no poeta é claro, mas também no filósofo, o golpe de génio da metáfora que reunirá a poética à ontologia” (RICOEUR: 1983; 47). Pensamos que a genialidade de Lourenço é aqui também que reside porque aquela técnica é perfeitamente dominada pelo escritor que ao utilizar boas e belas metáforas transforma a sua linguagem num jogo enigmático difícil de descortinar.

Essa capacidade de inovação e recriação tão típica de Eduardo Lourenço é obtida através de uma linguagem simbólica e metafórica que deixa antever o trabalho prévio de pesquisa e de reflexão do autor, que não se limita a mastigar a informação recolhida, obtendo um resultado com forte poder criativo, inventivo e imaginativo. Neste âmbito, a

imaginação e o sonho são duas ferramentas utilizadas pelo escritor no processo de criação e recriação do pensamento e da (Ir) realidade, enquadrando-se na teoria da imaginação de Bachelard, recuperada por Maria da Glória Padrão numa obra que lhe valeu o Prémio de Ensaio «Mário Sacramento»²⁰: “o real da obra de arte é a tradução do real irreal da imaginação. A palavra só empresta a sua voz ao sonho: prosa ou verso têm uma função mais ou menos passiva porque a verdadeira função activa é a do irreal. A crítica criadora de Bachelard é o realismo do irrealismo; essa crítica fundamenta-se na metáfora para conseguir chegar à descoberta da imagem situada para além da causa formal aparente com a sua carga de valor onírico e a onnipresença do inconsciente” (PADRÃO: 1973; 15).

Neste contexto, o criador viaja na corda bamba entre a realidade e a irreabilidade onde a metáfora permanece como elo de ligação entre os dois mundos, transformando o texto numa entidade viva, dinâmica, fecunda e aberta a qualquer (des) leitura ou interpretação. Assim, não podemos mais ter como ponto de partida uma teoria clássica da metáfora apoiada numa figura de retórica oca do ponto de vista conteudístico que atribui à metáfora o papel de *entertainer* formal à moda da antiguidade ou o de arma meramente persuasiva; a metáfora deve ser ponto de partida e de chegada para a (re) interpretação das coisas.

Segundo Artur Morão, a renovada visão da retórica aparece ligada a tendências pós-modernas, nomeadamente, ao “fim da visão puramente representacional do conhecimento com o seu dogmatismo veritativo, a suposição de um certo espelhismo gnosiológico que se recusa a separar mundo e palavra e rejeita o «quadro unívoco» da realidade, optando antes pela aceção nietzschiana do conhecimento como «fábula»” (MORÃO: 739). Quer isto dizer que o escritor pós-moderno recusa o papel de copista da realidade e aceita o de recriador da realidade, usufruindo de mecanismos complexos que lhe permitam levar a cabo o seu projecto ontológico e hermenêutico. A concepção nietzschiana do conhecimento enquanto “fábula” corresponde ao de mimesis aristotélica, entendida como processo de fabulização e não imitação, ou ainda com o conceito de “trama” ricoueriano ou o de “mitologia” de Eduardo Lourenço. Todos estes conceitos pressupõem a activação da imaginação no processo de reconstrução da realidade.

²⁰ Referimo-nos aqui ao estudo consagrado à *Metáfora em Fernando Pessoa*, Colecção Civilização Portuguesa, 16, Editorial Inova, Porto, 1973. Na obra citada, a autora joga com os quatro elementos primordiais do universo (terra, água, ar e fogo) na análise da linguagem metafórica de pessoa ortónimo e heterónimo na medida em que estes elementos prevalecem de forma significativa e relevante na obra pessoana.

Assim, a tensão entre a submissão à realidade e a invenção fabulosa deixa de existir porque “a realidade permanece uma referência, sem jamais se tornar uma determinação” (RICOEUR: 1983; 71). A realidade deve ser apenas suspensa, “para que seja libertada uma outra espécie de referência a outras dimensões da realidade” (RICOEUR: 1983; 222). Esta suspensão enquanto acto de libertação e de elevação para um mundo irreal ou fictício está intimamente conectada com a concepção ontológica e hermenêutica da metáfora proposta por Ricoeur.

É neste sentido que Ricoeur lança um apelo: “é, portanto, necessário reservar a possibilidade de a metáfora não se restringir a suspender a realidade natural, mas de, ao abrir o sentido para o lado do imaginário, o abrir igualmente para o lado de uma dimensão da realidade, que não coincide com aquela que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (RICOEUR: 1983; 315). Porque o “poeta é esse artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo da linguagem” (RICOEUR: 1983; 316) essa realidade natural passa depois por um processo de recriação e transforma-se numa “irrealidade”, segundo a designação lourenceana.

3.2. A metáfora lourenceana: entre Ortega y Gasset e Paul Ricoeur

«Sou talvez alguma coisa semelhante ao que Ortega y Gasset foi em Espanha, uma espécie de “filósofo escritor”, além de «espectador».

Eduardo Lourenço, 2003

Enquanto espectador da vida concebida como palco de dúvidas, mistérios e ciladas pensamos que tanto a teoria da metáfora proposta por Ricoeur, bem como as sugestões lançadas pelo filósofo espanhol Ortega explicitam na plenitude aquilo que se passa concretamente com a metáfora, em Eduardo Lourenço. A verdade é que ambas as teorias apropriam-se, à sua maneira, da metáfora enquanto estratégia com grande potencial do ponto de vista hermenêutico e ontológico, ferramenta essa capaz de interceptar o pensamento filosófico e metafísico com uma veia poética.

No estudo do conceito da metáfora em Ortega y Gasset, Rosendo Roig fala da metáfora enquanto um processo de transposição onde cada termo tem um lugar real e um lugar sentimental, esclarecendo que afinal na metáfora não há a transposição de dois termos, há sim uma transposição de lugares de uma esfera real para uma esfera sentimental. O autor exemplifica essa teoria com a frase “um cipreste é como o espectro de uma chama morta”, em que o objectivo da metáfora é embelezar o cipreste real. Segundo o autor as operações que aqui se processam são as seguintes: o cipreste real é aniquilado e depois dotado de beleza. É importante salientar que o segundo momento não se sobrepõe ao primeiro. Isto significa que o cipreste é metaforizado a partir da sua realidade concreta o que quer dizer que tanto o processo cognitivo (subjacente à percepção do real) como o afectivo (que incide sobre a intenção e escolha metafórica) são importantes.

Muito mais do que um instrumento de beleza, a metáfora está ao serviço da (re) interpretação da realidade circundante, actuando como um instrumento que clarifica a visão do escritor face ao mundo. A metáfora é necessária para pensarmos realidades obscuras que escapam à nossa capacidade conceptual ou intelectual, por isso, ela funciona como braço direito do nosso intelecto, assemelhando-se a uma cana de pesca ou a um fusil:

“sem a cana, o pescador limitar-se-ia a contemplar, quando muito, os elegantes movimentos da família piscícola, e o caçador, sem fusil, a ver, impotente e mal humorado, as suas presas presumíveis; do mesmo modo, sem a metáfora havia no nosso horizonte mental uma zona brava que, em princípio estaria submetida à nossa jurisdição, mas que acabaria desconhecida e indómita” (ROIG: 1968; 13).

Para o filósofo, a metáfora é pois um instrumento mental indispensável. Se o processo de prossecução é recheado de alguma complexidade, a fase de recepção não é menos trabalhosa porque ao leitor da obra filosófica é requerido “flexibilidade de inteligência, que saiba saltar do sentido metafórico das palavras, das frases, do seu sentido recto, porque o pensamento filosófico, mais do que qualquer outro, tem que saltar constantemente, finalmente, do sentido recto para o sentido oblíquo, em vez de aniquilar-se num dos dois (...)” (ROIG: 1968; 15).

O que acontece, e isso é notório no texto lourenceano onde a metáfora funciona como um elemento fecundo, produtivo que denuncia um estilo muito peculiar, é que muitas vezes a tentativa de descodificação dos sentidos da obra é dificultada justamente pela presença incessante de uma linguagem metafórica cuja razão de ser não é encontrada pelo leitor ou cuja tradução é impossível e não tem sentido pertinente.

A metáfora é uma ferramenta imprescindível para a nossa compreensão, principalmente quando tratamos matérias de difícil entendimento. A metáfora é um dos processos mais férteis para a transmissão do pensamento do escritor ao leitor, num cenário em que ambos estão ausentes. Por esta razão, a metáfora deve ser sugestiva porque o seu papel decisivo para o conhecimento do mundo reside no seu “carácter insólito, inesperado e surpreendente, e o valor poético radica na maravilhosa incorporação ao mundo do tangível, de uma nascente realidade à qual, até então, não se tinha acesso” (SEMPERE: 1964; 132). Neste sentido, e ao contrário do que proclamava a retórica tradicionalista, a metáfora deixa de ser um objectivo em si mas um meio de explanar matérias de difícil interpretação e compreensão. É isso que nos diz Ricardo Sempere ao referir-se em concreto à metáfora de Ortega: “a metáfora orteguiana aparece cada vez mais como um utensílio intelectual à medida que os temas em que o autor submerge vão aumentando na sua densidade ideológica” (SEMPERE: 1964; 126). É esta condensação ideológica que caracteriza igualmente o discurso metafórico de Eduardo Lourenço.

Se transpusermos esta teoria para a obra lourenceana verificamos que as semelhanças são claras: o autor tem necessidade de recorrer a uma via erudita, através de um registo simbólico e metafórico, para navegar por mares turbulentos e repletos de mistério onde se torna complicado aportar, devido à natureza sinuosa das matérias que são objecto de reflexão como o Tempo, o Ser, a Morte ou a Transcendência, por um lado, e à impossibilidade de responder de forma objectiva a estas questões, por outro. Por isso, o melhor processo de desarrumação de ideias é através do uso metafórico da palavra. É este conceito da metáfora que distingue Lourenço de escritores como Torga, por exemplo. No escritor transmontano a metáfora não é encarada como potencial instrumento de descodificação da realidade mas como um ornamento estético que confere ao texto um registo lírico, embora seja esse registo poético e romântico que encanta o leitor da obra torguiana.

O que acontece em Eduardo Lourenço é o que se passa, de igual modo, com Ortega: ambas as obras sofrem uma acumulação metafórica que sobreeleva a faceta de foro literário de ambos, em detrimento do conteúdo filosófico indagado que nunca se extingue totalmente.

Segundo Sempere, este encadeamento metafórico é tipicamente barroco e um dos motivos que está na base do seu uso tem a ver com a aceção mais calorosa do leitor: “(...) a metáfora é um procedimento eficaz que embelece a prosa, (...) e ganha leitores adeptos” (SEMPERE: 1964; 140). Contudo, a metáfora não se limita a ser um instrumento meramente ornamental na medida em que ela tem uma vertente mais pedagógica que está relacionada com o seu papel de veículo da escrita filosófica porque a metáfora é conforme o disse Ortega “uma forma de pensamento científico”. Por vezes, a explanação de matérias filosóficas só pode ser feita através da forma poética, isto é, da metáfora porque a interpretação bem sucedida por parte do leitor só pode ser alcançada desta forma: “a metáfora amplia a percepção do leitor com novas sugestões e matrizes a que a expressão normal não podia chegar mais que cedendo ao rodeio e à amplificação” (SEMPERE: 1964; 141). Neste sentido, a metáfora, conforme a concebe Ricardo Sempere, teria uma natureza sintética na medida em que o escritor apropria-se dela para tecer considerações ou ilustrar panoramas existenciais. Assim, a faceta literária “(...) embelece o pensamento, amplifica-o e ilumina, sendo que ele preexiste àquele e serve de originário e fundamental suporte” (SEMPERE: 1964; 143). Neste contexto, e tendo como ponto de partida a filosofia de

Ricoeur no que diz respeito à teoria da metáfora, ela deve ser descoberta e decodificada na instância textual e no mundo que este figura porque só assim é que ela tem sentido.

A metáfora de que temos vindo a falar é uma metáfora que não tem mais na palavra em si o centro da sua atenção, isto é, a metáfora que pensamos na obra de Lourenço vai mais além da palavra uma vez que o seu sentido está dependente de todo um contexto linguístico e extra-linguístico e serve para exprimir algo irreal ou algo que não pode ser dito de forma objectiva. A metáfora deve ser lida atendendo ao eixo sintagmático em que se enquadra e que é fulcral para o seu entendimento.

Por outro lado, também é fundamental perceber por que razão o escritor optou por aquela metáfora e qual é a mensagem que nos quer transmitir por seu intermédio. A metáfora só pode ser compreendida dentro de um contexto, sendo que esse contexto não é frásico mas discursivo. Os efeitos semânticos e pragmáticos, o seu carácter denotativo e conotativo ou o panorama linguístico e extra-linguístico, todos eles unem esforços na tarefa de recriação da realidade. A metáfora que aqui concebemos não é, sem dúvida, a metáfora vista como mero recurso usual e destituída de sentido que não o literal como o entende Davidson.

Num trabalho intitulado “O que as Metáforas significam”, Davidson refuta as teses que conferem à metáfora um outro valor significativo que não seja o literal: “as metáforas significam aquilo que as palavras, em sua interpretação mais literal, significam, e nada mais do que isso” (DAVIDSON:1992, 35). Está contra as teses de Black, Richards, ou Ricoeur para quem a metáfora tem um significado e um valor semânticos que ultrapassa em larga medida o seu sentido literal. Mas para Davidson ela não tem um significado especial. Isso não quer dizer que ela não tenha um objectivo e ele destaca-o: “a metáfora é um artifício legítimo, não apenas na literatura, mas também na ciência, na filosofia e no direito; é eficiente no elogio e na ofensa, na oração e na propaganda, na descrição e na prescrição” (DAVIDSON: 1992, 36).

Segundo a concepção de Davidson, a metáfora é um estratagema que serve “para nos alertar a respeito de aspectos do mundo” (DAVIDSON:1992, 44). Ora é a maneira como Lourenço pensa esses aspectos do mundo que nos maravilha devido à vivacidade metafórica com que o faz.

A função metafísica do enunciado metafórico é o que está aqui em causa e só pode ser conquistada através da comunhão da razão e da emoção: “da focalização sobre o termo

metafórico à procura do sentido na obra inteira, a metáfora permanece rebelde à compreensão. Ela é esta expressão que a razão não apreende, mas que reflecte uma dimensão ontológica do ser. É ela mesma que exprime a metafísica. Para além disso, ao mesmo tempo que a metafísica, abandona aquilo que a razão remata o trabalho de interpretação. Nesta perspectiva, a metáfora sacode a razão e o guia no sentido de encontrar o semelhante, de ver a analogia que une o ser ao divino. Bem metaforizar é «ver como», é «ver o semelhante» apesar da diferença conceptual. Toda a doutrina ricoeuriana da metáfora reside na cópula. O «ser» da cópula é o da equivalência. É preciso participarem dois seres, o um ao outro, contribuir para a sua semelhança. (...) é também um «não-ser». A metáfora torna a interpretação literal ambígua, mas oferece ao leitor um novo mundo, fértil a toda a *hermeneia*²¹ (CALARGÉ).

Quando falamos no discurso enquanto entidade com maior dimensão do que a frase, estamos a referir-nos ao referente da hermenêutica. Daí a importância do texto ser ensaio ou diário ou narrativa, porque isso condiciona a ligação ao mundo. Sobre este assunto, é relevadora a perspectiva de Bobes para quem a metáfora atravessa todo o discurso textual ou pode “intertextualizar-se em toda uma obra” (BOBES: 2004; 12). Este factor é de extrema importância no contexto do estudo da metáfora lourenceana pois de facto em toda a obra do escritor há imagens e metáforas que são utilizadas no tratamento de temas como o Tempo. Pensamos por exemplo no espelho, no rio, na esfinge que traduzem e reinterpretam a questão da efemeridade existencial. Pensamos em obras como “O Espelho Imaginário”, “Tempo e Poesia” ou “O Canto do Signo, Existência e Literatura”²².

A hermenêutica tem um papel importante no estudo da metáfora de Ricoeur enquadrando assim a metáfora num estudo com uma nova visão retórica. Segundo o

²¹ Cf. Calargé, *La Métaphore entre Ricoeur et Derrida*, em www.info-metaphore.com/articles/calarge-ricoeur-derrida-philosophie.html

²² Abrimos aqui um parêntesis para destacar a sugestividade do título da última obra referida pois através do sub-título “Existência e Literatura”, Lourenço lança uma pista sobre aquilo que constitui a essência temática da obra: a de que a construção do ser, isto é, a sua identidade está intimamente ligada ao processo criativo da literatura. Ora, a metáfora é uma das pontes que podemos atravessar no sentido de ligar essas duas realidades, o Homem e a sua criação literária. A linguagem, sobretudo a linguagem literária, é uma espécie de seta de cupido que acerta o homem - por isso ela tem de ser viva (metáfora) porque nas palavras e nos sons o homem respira-se e mira-se. Assim, a literatura é concebida como um processo de inscrição do ser.

filósofo ela não pode continuar a ser vista como um desvio relativamente ao sentido corrente ou literal das palavras. Ricoeur reconhece que a linguagem metafórica tem que obrigatoriamente opor-se a outro tipo de linguagem. Apoiando-se na perspectiva de Max Black reitera a ideia de que a metáfora só funciona por oposição e em combinação com outras palavras não metafóricas (RICOEUR: 1983; 211). É deste jogo interaccional que nasce uma metáfora com sentido de reinterpretação do mundo.

Mas quando Ricoeur defende a metáfora enquanto instrumento literário usado para fins filosóficos não está a desprezar a função referencial do texto até porque a compreensão do enunciado metafórico depende do reconhecimento da impertinência semântica do sentido literal das palavras: “(...) a interpretação da metáfora, com efeito, não é possível senão, quando, primeiramente, se apercebeu a incompatibilidade do sentido não figurado do lexema com o resto do contexto” (RICOEUR: 1983; 273).

A acumulação de sentido introduz a inovação e riqueza da palavra conferindo um carácter de abertura ao texto: “não basta que uma palavra tenha, num momento dado, num estado de sistema, várias acepções, isto é, variantes pertencentes a várias classes contextuais; é necessário além disso que possa adquirir um sentido novo sem perder o seu sentido anterior; esta aptidão para a acumulação é essencial para a inteligência da metáfora” (RICOEUR: 178-179).

Outra acepção do filósofo é a de que um desvio não é algo pejorativo: “a poesia não destrói a linguagem vulgar senão para a reconstruir num plano superior. À destruturação operada pela figura sucede uma reestruturação numa outra ordem” (RICOEUR: 1983; 230). Pode-se dizer que a metáfora reestrutura o mundo e o Homem e então ela “não é o próprio desvio, mas, a redução do desvio. Só há desvio se se tomar as palavras no seu mundo literal. A metáfora é o processo pelo qual o locutor reduz o desvio mudando o sentido de uma das palavras. Tal como a tradição retórica estabelece, a metáfora é sem dúvida um tropo, isto é, uma mudança de sentido das palavras, mas a mudança de sentido é a contrapartida do discurso à ameaça de destruição constituída pela impertinência semântica” (RICOEUR: 1983; 232). O segredo de bem metaforizar tem a ver com a habilidade que o criador tem em gerar combinações e cenários inovadores, insólitos e inesperados, no sentido de produzir uma linguagem imagológica que celebre o entendimento cósmico e existencial.

Quando mencionamos que Ricoeur não despreza a natureza linguística dos signos em detrimento da sua visão hermenêutica inovadora estamos a afirmar que, apesar do filósofo distinguir três métodos interpretativos da metáfora: a via retórica, a via semântica e a via hermenêutica, sendo que cada um põe a tónica numa entidade distinta tais como a palavra, a frase e o discurso respectivamente, todos eles são importantes porque há conceitos e metodologias que os primeiros emprestam ao terceiro. Trata-se pois de reaproveitar e readaptar alguns pressupostos clássicos para construir uma teoria inovadora do fenómeno metafórico.

Na Grécia Antiga, a metáfora aparece enquadrada na teoria dos tropos, associada a um discurso retórico com fim persuasivo e extremamente hábil e ilusória do ponto de vista argumentativo daí que retórica e filosofia andem de mãos dadas, porque a segunda nascia da primeira, ou seja, da prática de influenciar pelo discurso e de proclamar e de provar verdades dogmáticas de forma convincente.

Ora a metáfora era concebida como um processo de denominação e aparecia inserida numa teoria da substituição, de um “(...) deslocamento de... para...” (RICOEUR: 1983; 26). A metáfora é uma epíphora.

Efectivamente, a metáfora resulta num pedido de empréstimo mas isso não é negativo porque o escritor recorre a ela quando não consegue transmitir a mensagem por via não metafórica, a metáfora vem preencher um certo vazio semântico. Mas o facto dela ser utilizada pela incapacidade de transmitir por palavras simples e correntes a reconfiguração do mundo, não significa que ela seja meramente decorativa. Muito pelo contrário, a relação que se estabelece entre a metáfora e escritores como Lourenço é a de uma necessidade incontornável.

Assim, a desordem provocada pela metáfora é necessária porque é ela que faz a ponte entre a descrição e a redescricao da realidade, isto é, a metáfora tem uma função heurística porque actua na (re) construção do mundo e do ser.

Ricoeur inova do ponto de vista semântico a teoria da metáfora porque estabelece a ideia de que os tropos são figuras que possuem sentido e capazes de transmitir ideias novas. Quando se fala no “romance diário” de Lourenço não é de estranhar esta denominação porque na verdade ele assemelha-se a um discurso ficcional pela quantidade de metáforas que são usadas no sentido de sensibilizar, instruir e surpreender o leitor, isto é, de colorir o pensamento do escritor e de colorir a leitura do receptor.

É o discurso metafórico, simbólico e imagológico que denota o potencial imaginário do escritor. Neste sentido, a linguagem figurativa, tal como acontece com os espelhos, reflecte “(...) os objectos sob diferentes faces, e mostram-no-los sob o ângulo mais vantajoso: servem de adorno àqueles e dão, a estes, relevo ou uma nova graça: fazem passar como que diante dos nossos olhos uma sequência de imagens, de quadros, em que gostamos de reconhecer a natureza, e em que ela se mostra com encantos novos” (RICOEUR: 1983; 99). Assim, a metáfora tem um carácter inovador porque inventivo e imaginativo mas deve para isso inserir-se na esfera frásica: “a metáfora é uma frase, ou uma expressão do mesmo género, na qual certas palavras são empregues metaforicamente enquanto que outras são empregues não metaforicamente” (RICOEUR: 1983; 131).

Ricoeur fala da frase enquanto unidade do discurso detentora de duas funções: a identificante que designa algo que existe e a predicativa que designa o inexistente para se tornar universal.

Esta concepção gera um indeterminismo fascinante no leitor porque não é instaurado um sentido único na palavra mas uma pluralidade de significados ou sentidos que cabe ao leitor atribuir já que o seu sentido não é estável. Entendida segundo a teoria semântica, “a metáfora é então um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é o meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido” (RICOEUR: 1983;151).

A inter-relação entre as várias teorias da metáfora (neste caso, entre a teoria aristotélica e a teoria semântica) deve ser considerada porque a palavra e a frase são duas entidades que unem esforços no sentido de produzir sentido no discurso. De facto, a palavra traz para a frase um potencial de sentido apesar de plural e polissémico: “é do contexto que a palavra recebe a determinação que reduz a sua imprecisão” (RICOEUR: 1983; 200). Digamos que a palavra é apenas uma “pincelada” no quadro frásico. Ou seja, a metáfora passa a ser resultado de um processo de denominação e de predicação porque vive entre as palavras e as frases.

A metáfora não pode ser vista em termos de deslocação como o é para Aristóteles, Richards ou Max Black. Para Ricoeur ela tem um poder pedagógico daí que a semelhança não seja motivo para a nova pertinência semântica, mas sim o apelo que o criador lança a si mesmo para reinterpretar a realidade através da escrita.

Em que consiste a vivacidade da metáfora? O furor da metáfora não se prende com a sua dimensão verbal mas com uma estratégia reinventiva e refundadora onde a imaginação entendida como “exaltação do aspecto sensível, sensorial, sensual mesmo, da linguagem poética” (RICOEUR: 1983; 312) realiza plenamente um projecto hermenêutico.

Neste sentido, a linguagem icónica tem a ver com o acto de suspensão e de abertura da leitura: “de um lado, a imagem é, por excelência, a obra da neutralização da realidade natural; do outro lado, o desenvolvimento da imagem é algo que “acontece” e em direcção ao qual o sentido se abre indefinidamente dando à interpretação um campo ilimitado” (RICOEUR: 1983; 314).

Esta função icónica da metáfora relaciona-se com o “ver como” desencadeado pelo acto de ler o que assegura a junção entre o sentido verbal e a plenitude imaginária.

A imagem é para Ricoeur a aurora da palavra, ela é expressão mas, ao mesmo tempo, representa o ser. Ricoeur alerta para a dimensão pictórica ou icónica da metáfora e para isso evoca várias teorias: a teoria de que a arte de bem metaforizar resulta da capacidade de bem assemelhar e que a clareza das metáforas provém da capacidade de “colocar frente aos olhos” o sentido delas; de Jakobson recupera a ideia de que a função poética valoriza a mensagem por si mesma; de Todorov a concepção da figura como visibilidade discursiva. Baseia-a ainda na denominação da metáfora como estratégia pertencente ao domínio das figuras da linguagem: “A própria expressão ‘figura de linguagem’ implica que na metáfora, como em outros tropos ou recursos de expressão, o discurso toma o formato de um corpo, assumindo formas e características que usualmente caracterizam a face humana, a “figura” do homem; é como se os tropos dessem ao discurso uma exteriorização *quasi corpórea*. Ao dar à mensagem uma capacidade de actuar como um retrato, os tropos fazem com que surja o discurso” (RICOEUR: 1992; 146). Contudo, Ricoeur diz que estas pistas fazem parte do problema e não constituem uma afirmação. O caminho a percorrer para avaliar a função semântica da metáfora tem a ver com a questão da semelhança: “Parece que é na *busca da semelhança* que o momento pictórico ou icónico está implicado, como Aristóteles sugere quando diz que elaborar boas metáforas é contemplar semelhanças ou (...) ter um *insight* de similaridades” (RICOEUR: 1992; 146).

É à luz destes pressupostos que devemos entender a praxis diarística de Lourenço marcada por laivos ensaísticos porque é através da metáfora e do ensaio que o autor dispõe hermeneuticamente a sua reflexão do Homem e a promove aos seus leitores. O seu diário

não é um diário qualquer, é também um “romance-diário” porque ele acarreta determinadas virtualidades que incorrem nessa classificação tais como o seu carácter ficcional ou, até mesmo, poético. A metáfora está subordinada ao texto e à intenção hermenêutica do autor que condiciona e influencia a nossa interpretação. A hermenêutica considera que a diferença da literatura é uma diferença linguística e que a interpretação e este universo hermenêutico são habitados pela convicção de que o acto literário é o acto por excelência, isto é, é a criação literária o espaço mais apropriado para a reinvenção do real através da criação de um planeta ficcional à volta do qual giram a metáfora, os símbolos e os mitos. Tal não era concebível se não fosse a capacidade auto-significante do texto literário. É neste sentido que deve ser entendida a noção da metáfora como um poema em miniatura de Beardsley, pois é a linguagem poética por excelência que se apropria da referência real e refaz novos mundos imaginários e ficcionais. Uma realidade nova (Irrealidade) corresponde a um mundo novo, dito de outra forma, a inovação do sentido instaurada via metafórica provoca uma nova pertinência à qual corresponde uma nova intenção referencial.

Assim, o objecto da interpretação hermenêutica “(...) é o texto como obra; disposição, inclusão em géneros, efectuação de um estilo singular; são as categorias próprias da produção do discurso como obra” (RICOEUR: 1983; 329).

É à luz destes pressupostos teóricos que deve ser entendida a metáfora, mais concretamente o uso da metáfora em Lourenço. Quer isto dizer que a entidade referencial tem que ser outra que ultrapasse o simples domínio estrutural da obra, isto é, o seu mundo: “a hermenêutica não é senão a teoria que regula a transição da estrutura da obra para o mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo a que ela se refere, em virtude da sua ‘disposição’, do seu ‘género’, do seu ‘estilo’” (RICOEUR: 1983; 329). Todavia, a questão da inclusão dos géneros não parece ser fulcral no diário de Lourenço pois aí assistimos a uma fusão entre a escrita diarística e a ensaística, situação essa que nos parece ser consciente e até mesmo provocada, na medida em que, é na ficção e no ensaio que o escritor se sente realizado porque é esse o único caminho concebível para a deambulação sobre a humanidade. A verdade é que quando ela é aplicada enquanto estratagema não convencional e decorativo mas portador de sentidos novos só é pertinente num texto que se preste à reflexão metafísica. Ora, esse texto é o ensaio. Só assim é possível vislumbrar um mundo sem um

psicologismo excessivo e levar os outros a vislumbrarem esse mundo que também é o deles.

Ricoeur distingue aqui a teoria hermenêutica de carácter psicologizante “(...) para quem a lei suprema da interpretação é a procura de uma co-genialidade entre a alma do autor e a do leitor. A essa busca quase sempre impossível, sempre falhada, de uma intenção escondida por detrás da obra, oponho uma busca que se dirige ao mundo desdobrado na face da obra” (RICOEUR: 1983; 329).

Entre a descrição e a redescrição, Ricoeur insere o jogo da ficção heurística através da teoria dos modelos segundo a qual os modelos têm um poder de descoberta e de re-descrição: “é de esperar que a função referencial da metáfora seja suportada por uma rede metafórica mais do que por um enunciado metafórico isolado” (RICOEUR: 1983; 363). A função heurística da metáfora corresponde ao esforço de compreensão do mundo.

É essa rede metafórica no diário de Lourenço, subordinada ao tema da temporalidade, que promove o conhecimento do mundo que nos propomos analisar no último capítulo desta dissertação. Na teoria dos modelos, Ricoeur recupera a noção de *mimesis* e de *mythos* de Aristóteles agora com uma nova roupagem metafórica porque a *mimesis* deixa de ser entendida como cópia da realidade mas redescrição dela: “a metaforicidade não é apenas um traço da *lexis*, mas do próprio *mythos*, e essa metaforicidade consiste, como a dos modelos, em descrever um domínio menos conhecido- a realidade humana- em função das relações de um domínio fictício melhor conhecido- a fábula trágica-, usando todas as virtudes de “desdobralidade sistemática” contidas nessa fábula” (RICOEUR: 1985; 365). Essa transposição entre os dois domínios faz-se através da metáfora. Parte-se da *mimesis* para o *mythos*: em Lourenço, a realidade e o ser e o tempo são pretexto para as suas divagações fictícias ou fabulísticas. Assim, a “a metáfora é, ao serviço da função poética, essa estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja da sua função de descrição directa para aceder ao nível mítico em que a sua função de descoberta se liberta” (RICOEUR: 1983; 368).

Segundo o que temos vindo a verificar, a metáfora encontra-se ao serviço de um discurso filosófico e metafísico porque o objectivo do nosso diarista é praticar o exercício da reflexão e levar os leitores a essa prática introspectiva. O discurso filosófico, “(...) está condenado, na medida em que é dependente da figuração, a ser literário e, como foco desse mesmo problema, toda a literatura é, até certo ponto, filosófica” (DE MAN: 1992; 34).

Em relação à metáfora viva, Ricoeur diz que “o *jogo* da imaginação e do entendimento recebe uma tarefa das Ideias da razão, às quais nenhum conceito pode igualar-se. Mas aí onde o entendimento fracassa, a imaginação tem ainda o poder de ‘apresentar’ a Ideia. (...) A imaginação criadora não é mais do que essa exigência dirigida ao pensamento conceptual” (RICOEUR: 1983; 458).

A metáfora aparece-nos aqui num diário que se assemelha a um palco da vida porque o seu criador é uma espécie de montanhista que vai escalando a sua montanha com o objectivo de conquistar uma aprendizagem e experiência humanas e de desfrutar a vista do mundo, do seu mundo e o dos outros. Não é outra coisa que tem vindo a ser feita desde os tempos de um Montaigne, encerrado na sua torre e rodeado por paredes ancestrais que testemunham a paixão de pensar a existência, ou de um Marcel Proust hipnotizado por livros no seu quarto isolado do mundo para vencer a árdua tarefa de ir em busca do tempo perdido. Também Eduardo Lourenço, navegando por livros, jornais e revistas no seu templo em terras gaulesas situado se debruça de forma majestosa e magnânima sobre a existência humana de forma cativante porque ficcional e labiríntica.

Numa interpretação mais radical, consideramos que a teoria ricoeuriana da metáfora, concebida enquanto figura que se situa ao nível do discurso textual aparece de alguma forma interligada com a oscilação ensaística e diarística de Eduardo Lourenço. De facto, o atropelo constante da escrita diarística por laivos ensaísticos tem a ver com a necessidade do escritor re-descrever o mundo em que vive e só o pode fazer através de duas maneiras: do ensaio e da metáfora que conjugam uma vertente problematizante. É também importante referir que o uso da metáfora está relacionado com um factor mais lúdico da escrita lourenceana que tem a ver com a capacidade de invenção e reinvenção da (ir) realidade que faz com que a sua escrita se transforme num jogo onde o leitor é convidado a participar. Jogo esse que não se liga apenas ao processo de publicação do diário, aparentemente ilógica, mas que tem sobretudo a ver com um jogo linguístico, com o jogo da palavra e das ideias, que demarca o seu processo criativo.

Em Eduardo Lourenço o recurso à metáfora como arma linguística e do pensamento é prática recorrente em toda a sua obra. Nesta situação, “a metáfora não é viva apenas pelo facto de vivificar uma linguagem constituída. A metáfora é viva pelo facto de inscrever o impulso da imaginação num ‘pensar mais’ ao nível do conceito. É essa luta pelo ‘pensar

mais', sob a condução do 'princípio vivificante' que constitui a 'alma' da interpretação" (RICOEUR: 1983; 459).

Neste âmbito Ricoeur interroga-nos face à dependência do filósofo em relação ao enunciado metafórico: "Qual deles não acreditou que para continuar, era necessário romper, proceder a um 'salto' para fora de certas ideias aceites. (...) Qual deles se não apercebeu de que a relação no sentido lógico da palavra, que essa relação não pressupõe termos anteriores a ela, mas constitui, de uma maneira ou de outra, uma co-dependência do pensamento e do ser?" (RICOEUR: 1983; 475).

Apesar de parecerem duas realidades opostas, o discurso científico e o discurso metafórico têm em comum o facto de edificarem mundos assentes em novas visões do mundo: "se a ciência evolui justamente pela representação do desconhecido, de aspectos do real ainda não explorados e que transcendem os dados disponíveis, o 'como se' da metáfora introduz um precioso espaço de ficção, ou seja, de elaboração criativa do mundo, e portanto de abertura a novas possibilidades" (AMARAL: 2003; 160). Ao longo dos tempos o homem foi protagonista de grandes conquistas que o projectaram para horizontes desconhecidos e misteriosos, instaurando novos rumos na nossa história e rompendo novas coordenadas geográficas no mundo. Ora, a metáfora é a personagem principal na representação nova da visão do mundo, recriação essa alcançada segundo determinadas coordenadas cognitivas, imaginativas e até emocionais que revolucionam a própria linguagem tornando-a mais viva, actuante e encantada.

Segundo o modelo inferencial da comunicação que Patrícia Matos Amaral usa, a interpretação da metáfora resulta do cálculo inferencial do destinatário. É um processo indutivo, incerto porque joga no campo da probabilidade e não da verificação empírica: "Segundo o modelo inferencial da comunicação, a expansão do contexto não é ilimitada: só as informações que possam ser combinadas com informação já disponível permitem obter efeitos contextuais (...). Assim, o contexto construído pelo destinatário deverá não só ser combinável com a informação nova para produzir informação que o sistema não poderia obter de outro modo, como ser o mais produtivo possível, permitindo ao indivíduo tirar o máximo partido dos seus recursos cognitivos" (AMARAL: 2003; 138). É justamente aqui que reside o conceito de verdade metafórica: ela tem a ver com a intenção de redescritção e (re) invenção do mundo através de uma linguagem figurada.

Para além da função cognitiva e imaginativa que temos a sublinhar na metáfora, a metáfora tem ainda uma faceta sentimental. O sentimento tem um teor construtivo na metáfora, mas não se trata de um sentimento qualquer: “de facto, a nossa inclinação natural é de falar a respeito de sentimento em termos apropriados para a emoção, ou seja, afectos concebidos como estados de mente dirigidos para o interior e experiências mentais intimamente ligadas a distúrbios físicos, como é o caso do medo, ira, prazer, dor” (RICOEUR:1992; 156). Mas o sentimento é aqui concebido como pensamento e intenção: o papel dele acompanha a teoria da imaginação e a nova congruência semântica que se alcança pela imaginação é sentida: “*sentir*, no sentido emocional da palavra, é tornar *nosso* o que foi colocado a distância pelo pensamento em sua fase de objectivação” (RICOEUR: 1992; 157). A questão da sentimentalidade da metáfora tem a ver também com a intenção metafórica do autor: por exemplo, Lourenço sente-se angustiado perante o Tempo e a incapacidade de encontrar a chave para problemáticas tão complexas através de uma linguagem comum, daí o recurso à linguagem figurada.

Na partilha da sua experiência do mundo, o escritor convida o leitor para esse processo do verdadeiro conhecimento do real: “ a metáfora pode ser vista como uma espécie de convite por parte de quem a produz, uma sugestão táctica a participar num jogo de agudeza e penetração que, como numa dança, requer a harmonia dos «movimentos» dos participantes. É uma proposta de realizar um esforço conjunto e extraordinário acrescido o que exige a compreensão da fala corrente, mas que pede habilidades que não se encontram muito mais além da competência media dos membros de uma comunidade” (BUSTOS: 2000; 299). O cenário é este: entre o emissor e o receptor desenrola-se um processo de reprodução da realidade e interpretação desse mesmo processo. É um jogo de linguagem onde meios como a ironia ou o humor e a metáfora têm uma “função de estabelecer vínculos de cumplicidade entre o falante e o auditório, e em todos eles opera mais ou menos o mesmo mecanismo: a remissão a um mundo comum de conhecimentos, crenças e atitudes” (BUSTOS; 2000; 302).

3.3. A Metáfora: uma realidade Irreal

«O irrealismo é a expressão espiritual de homens deixados por conta de um mundo sem resposta para a sua questão privada de seres mortais. Nesta medida, um certo irrealismo é a herança de todos os homens. »

Eduardo Lourenço, 2003

«Faço de tudo uma espécie de leitura poética, de puzzle de ficção. Unamuno pensava que Hegel era um grande filósofo porque era um grande poeta. E Heidegger entendia que os filósofos são, a seu modo, poetas.»

Eduardo Lourenço, 2003

Como pudemos constatar, a metáfora resulta de uma busca incontornável em direcção ao sentido da nossa existência protagonizada pelo escritor, procura essa que só é possível tendo como base um pensamento imaginário com um sentido produtivo e não reprodutivo como era tradicionalmente entendido.

A teoria da metáfora viva fornece um *insight* da realidade contribuindo para a nossa expressão cognitiva, imaginativa e emotiva. Neste sentido, a interpretação do texto tem uma nova configuração porque ela é promotora do sentido do ser. A forma como nós podemos interpretar a reflexão de Lourenço nas problemáticas existenciais permanentes no seu diário pode ser feita através da metáfora, da linguagem simbólica para tentarmos perceber a inscrição do ser nesse mundo ficcional criado tão somente porque é através dessa linguagem figurada que se pode dizer o que é indizível através do uso comum da linguagem. Nesta esteira, paralelamente à realidade em que nos deslocamos diariamente, Eduardo Lourenço cria uma outra, isto é, inventa um mundo à parte instaurando o leitor numa nova dimensão ontológica, poética e imaginária que só é concebível por intermédio

do discurso metafórico, simbólico e mitológico que ilumina o homem no meio da experiência humana e temporal escura e ambígua: “As palavras são aí, cada vez mais, destinadas ao transporte estelar de existências que são na vida cadáveres vigiados ou passageiros sem espécie alguma de bagagem, a não ser a do sonho que recusa findar” (LOURENÇO: 2003; 60). É este irrealismo poético sonhado e não empenhado na realidade social que Eduardo Lourenço reinventa partindo de uma concepção artística hermenêutica, fenomenológica e poética que acaba por situar a sua obra num registo lírico, afastado da explanação filosófica tradicional: “Tudo isto explica o carácter singular da Poesia (...). Ela é, ao mesmo tempo, o *lar do homem* e o paraíso artificial. Ela é ocasião de ascensão e queda, medida da nossa irrealidade e promoção da nossa realidade. O mundo torna-se vago e inexistente quando a asa da poesia nos bate no rosto, mas esta levitação é, ao mesmo tempo, a experiência do poder e do peso desse mundo. É deles que ela nos liberta sem nos libertar e nesta sua realidade *intercessora* reside todo o seu ser” (LOURENÇO: 2003; 65). Este pensamento um tanto paradoxal remete-nos para um voo que apesar de libertador nos faz descer à terra porque o Não-Sentido e o Vazio niilista que a linguagem poética e metafórica instalam são inevitáveis. Apesar da poesia ser apresentada como uma ‘resposta’ “à dificuldade de ser ou ao excesso de realidade que a certas horas parece tombar sobre o homem desenraizando-o do solo natal da vida vulgar” (LOURENÇO: 2003; 66), ela é incapaz de clarificar completamente a nossa condição humana.

Segundo a visão hermenêutica lourenceana, o texto literário deve ser lido de acordo com determinados pressupostos. Acima de tudo, ele deve ser encarado como produtor de um mundo que difere do real: “o texto gera um mundo, o denominado «mundo do texto», diverso do real, que se reescreve e reage como auxílio de diferentes técnicas. Um mundo que há que reconstruir para compreender” (VILLAVÉRDE: 1995; 264).

No fundo, o irrealismo poético lourenceano aparece associado a uma crescente procura de mitificação do discurso autobiográfico pós-moderno que projecta o nosso mundo segundo coordenadas muito próprias que transportam o leitor para um mundo ficcional e anti-historicista mais seguro para o autor que se propõe divagar sobre temas obscuros e insolúveis.

No texto pós-moderno projectam-se as possibilidades de entendimento do mundo e do ser. Esta noção de texto enquanto entidade que rejeita a mera descrição real condiciona o papel do autor e do leitor porque não se identifica com o processo oralizante dado que o

seu contexto de ocorrência, isto é, a sua produção e recepção inserem-se num cenário muito particular: para o processo de criação da obra trabalham o criador e o leitor que não tem uma posição passiva porque “o leitor compreende-se a si mesmo compreendendo o modo de ser da obra” (VILLAYERDE: 1995; 265). Segundo Eduardo Lourenço é na ficção “que se recupera um sentido que discurso algum com pretensão à objectividade pode alcançar”- tal é a concepção do texto literário do escritor relatada num número especial em sua homenagem da Revista Prelo de Maio de 1984. A aliança entre a literatura e a filosofia é aqui explicada pelo escritor: talvez “(...) a deriva dos «filósofos» para a «literatura» seja apenas um reflexo vital inconsciente. Para «existir» simplesmente. Mas é verdade que o exercício filosófico precisa de um mínimo de liberdade cultural (...)” (LOURENÇO: 1948; 10-11) .

Assim, a metáfora lourenceana faz parte de uma teoria das figuras que aparece ligada “a toda uma corrente de pensamento pela qual a literatura se significa a si própria; o código das conotações literárias, a qual se liga a retórica das figuras, deve juntar-se aos códigos sob os quais Roland Barthes coloca “os signos da literatura”. Segundo esta leitura, a literatura, mais precisamente a Poesia é a Casa do Ser porque dá abrigo às questões levantadas por ele e os textos porventura aparentemente mais verdadeiros são os mais falsos. Isto é, a nosso ver, o texto ficcional é o único capaz de transmitir de forma mais verosímil a nossa existência esfíngica porque nele cada personagem, espaço ou acontecimento sonhados tem um significado de forte pendor ontológico. É neste âmbito que Ana Luísa Amaral²³ faz uma distinção entre texto pragmático e texto ficcional sendo que o primeiro é trabalhado no sentido de incentivar o leitor à acção, fornecendo uma espécie de orientação relativamente à situação narrada enquanto que no segundo são apresentados novos conceitos e experiências que não exigem a acção do leitor.

É esta visão hermenêutica da linguagem metafórica que influencia o acto de interpretação que ganha um novo estatuto: “a interpretação, objecto primordial da hermenêutica, é uma busca constante de sentido, e por meio desta via pressupõe um encontro com o ser, ou melhor, com a necessidade de desvendar o sentido do ser. O conceito de interpretação já não pertence a uma dimensão estritamente metodológica uma

²³ Comunicação apresentada pela poetisa Ana Luísa Amaral no âmbito do Congresso Internacional ACT 16- *Escrever a Vida*, Centro de Estudos Comparativistas da Universidade de Lisboa, decorrido nos dias 16 e 17 de Novembro de 2006.

vez que se aproxima de uma linha ontológica” (VILLAVARDE: 1995; 41). Ora é através dos símbolos, signos e figuras que chegamos a essa interpretação. Do mesmo modo, na escrita diarística de Lourenço a metáfora deve ser entendida segundo estes pressupostos teóricos. A metáfora faz parte de um processo maior de entendimento do ser e tem um uso hermenêutico e ontológico. Porque o símbolo dá que pensar e a linguagem mitológica, metafórica e simbólica concebida por ele parte do princípio de que através dos símbolos, dos mitos e das metáforas o homem adquire conhecimento sobre si mesmo.

Lourenço é um artesão de metáforas, precisamente no sentido em que Ricoeur o considera: “O *criador* de metáforas é esse artesão com habilidade verbal *o qual*, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma” (RICOEUR: 1992; 148).

A preocupação de Eduardo Lourenço é metafísica e a metáfora é uma das formas que a transporece. A metáfora destrutura a realidade que está estruturada em várias camadas de entendimento. Os episódios diarísticos narrados passam em revista experiências intimistas que integram um projecto maior que é o de um espectador da vida atento às problemáticas de um eu cuja existência é vivida à volta de temáticas ambíguas, no mesmo movimento circular que o da serpente de Midgar: “a sua escrita que tem dito e ‘olhado’ a existência portuguesa de forma profundamente metafórica e encantatória, exige, para ser inteligível, o ‘esquecimento’ de uma linguagem crítica denotativa, de forma a conduzir-nos aos sentidos segundos propiciados pela alta condensação metafórica que neles se deve ler” (RODRIGUES: 2006; 29).

Diário e metáfora em Eduardo Lourenço ilustram a incapacidade de pensar a natureza conflitual, tensa e antagónica do homem. Essa ambiguidade existencial é ilustrada através da hermenêutica da linguagem metafórica: “a ambiguidade do objecto é, antes de mais, consequência da metáfora, a ambiguidade do sujeito: que diz o sem-sentido

reconhecendo implicitamente que a fundamentação do sentido se pode apenas ancorar na manifestação do dizer (TÁMEN: 1984; 51-52).

Para dar voz a uma existência enigmática só uma linguagem esfíngica: Lourenço afasta-se do discurso filosófico e aproxima-se do literário e poético: “a realidade da vida não se pode captar por um olhar directo, existe nela um excesso que convoca o pensamento e o excede, exigindo uma configuração linguística e imagética. Kierkegaard, Camus, Pessoa e outros, ter-lhe-ão mostrado que a literatura é a forma ideal de continuar a reflexão filosófica” (RODRIGUES: 2006; 22). Apesar de não se considerar poeta tem a capacidade de nos deliciar. Daí os laivos ensaísticos do diário porque se pensa a si e a nós: a nebulosidade do mundo só pode ser pensada nestes termos.

O primado da palavra metafórica tem a ver com a impossibilidade de traduzir o universo e é nesta medida que se deve entender o seu romance-diário, “romance pós-moderno, entenda-se, jogo de sombra e luz, de divertimento e dilaceração, de exposição íntima e encenação do “eu”, de desejo e melancolia, o Diário tornou-se o lugar onde talvez Eduardo Lourenço mais se esconda dos seus leitores, numa estratégia activamente ficcionada de quem se vê de fora como se estivesse dentro”²⁴ (BAPTISTA: 2006).

Na revista *Visão* de 22 de Maio de 2003, José Carlos de Vasconcelos refere-se nestes termos ao criativo pensamento lourenceano: “Lourenço é uma espantosa e humaníssima ‘máquina’ de pensar criadoramente. Com um fulgor de inteligência, imaginação e intuição, uma capacidade de relacionamento e metaforização, uma natural ironia e auto-ironia, uma expressão envolvente, a que não falta nem o achado de linguagem nem a inesperada/inspirada saída fora dos cânones - absolutamente fantásticas”.

A metáfora é a luz que projecta o entendimento da sombria condição humana e equivale a um renascimento da linguagem e da própria existência, seja ela aplicada num contexto autobiográfico ou ensaístico, ou nos dois quando eles coexistem: “entre nós, cada qual morre com o «seu» segredo, se um acaso, que mais parece milagre, não favorece a irrupção, sempre insólita, da torrente interior silenciada ou cuidadosamente estrangulada. Só a expressão poética deixa filtrar a luz turva ou negra da nossa interioridade socialmente inexpressiva” (LOURENÇO: 1993; 151). No interior do diário de Lourenço há pois uma “busca de unidade, mobilidade e sentido do eu que é alcançada através do confronto

²⁴ *A Vida Escrita de Eduardo Lourenço* é o título de uma comunicação apresentada por Maria Manuel Baptista no âmbito do Congresso Internacional ACT 16- *Escrever a Vida*, Centro de Estudos Comparativistas da Universidade de Lisboa, decorrido nos dias 16 e 17 de Novembro de 2006.

metafórico, simbólico e *mitográfico* (*mitográfico* no sentido de *mitificação* escrita de personagens e lugares que faz parte da reinvenção do mundo que caracteriza o escritor da vida) com os outros ou com o nosso Outro. As metáforas especulares produzidas pelo escritor no seu diário mostram precisamente a interligação da questão identitária com o processo metafórico da “perdição/busca/reconhecimento de si próprio no ser do mundo” (BAPTISTA: 2003; 170).

Assim, a literatura faz parte da encenação, teatralização ou criação do eu, o que significa que ela é vida. Da sua união da literatura e da filosofia resulta a partilha de vivências e impressões retrabalhadas por intermédio da arte da metaforização do real. A linguagem metafórica não é só um outro modo de pensar a realidade, mas é uma forma de "dizer mais" sobre ela, devido ao sentido semântico gerado da metáfora.

IV. A METÁFORA VIVA NA ESCRITA DIARÍSTICA LOURENCEANA

«A literatura é o relato imemorial da nossa imaginação consciente da sua impotência de ser a realidade e forçada a fingir que é ela mesma a escrita divina. (...)

Toda a escrita que não é escritura, “texto santo”, escreve esse não-texto que instala o Diabo no coração do mundo. Não o Diabo, antigo sujeito imaginário dos males físicos, metafísicos e morais onde o exorcisávamos, mas o actor que seduz a nossa ex-alma como sócia do Bem. É sob a máscara do adorável, do luminoso, e, mesmo do santo, que adoramos hoje o que ainda ontem pensávamos que era de ordem do inumano. Noite e dia, o ecrã do mundo converte em divertimento perpétuo a nossa vida sem emprego celeste. Desterrámos enfim, o Outro, para a insignificância pura? Ou tornámos-nos esse Outro, indiferente ao amor infernal que lhe exigia sem cessar que o inventássemos Deus? O próprio Diabo não saberia responder.»

Eduardo Lourenço, Erostrato 2000

4.1. Metamorfoses de uma aventura diarística

«A metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como todo trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador. A interpretação dos sonhos requer colaboração entre o sonhador e o homem desperto (...); e o próprio acto da interpretação é um trabalho da imaginação.»

Donald Davidson, 1992

Ao longo do nosso percurso temos vindo a apoiar-nos em estudos, em concreto, na obra ricoeuriana, no sentido de compreendermos o modo como em Eduardo Lourenço a metáfora ganha uma nova ressonância devido ao carácter ontológico, criativo e emotivo que ela apresenta.

Apesar do nosso trabalho ter como principal alvo a escrita diarística do autor, a verdade é que a metáfora é, efectivamente, uma ferramenta intelectual que parece assistir ao seu renascimento em toda a obra lourenceana.

Assim, podemos observar que em simultâneo com o Diário, toda a obra crítica do autor se apropria de um discurso metafórico no sentido de se reflectir sobre a nossa existência, enquadrada nas suas várias temporalidades. Em o *Espelho Imaginário*, a metáfora do espelho serve para ilustrar a inter-dependência entre o Tempo e o Ser; a esfinge é a metáfora de eleição em *Tempo e Poesia*, obra na qual o autor discorre sobre a ligação entre o registo poético e, mais uma vez, a temática do Tempo; no *Canto do Signo*, o dom e a melodia da palavra literária confundem-se com o canto de Orfeu. Ao poder cognitivo, imaginativo e sedutor da palavra não devem ficar indiferentes os leitores da mesma forma como não ficaram os deuses, os homens e a natureza às cordas da lira harmoniosamente tocadas pelo filho cantante de Calíope.

Trata-se não de uma meta, mas de um meio através do qual o escritor vai reflectindo sobre a sua viagem existencial assolada de dificuldades que coincidem com as nossas.

É flagrante o grau de dificuldade que persiste quando arriscamos incorrer em algumas considerações sobre esta matéria. Em primeiro lugar e, já aqui o mencionámos, o nosso objecto de estudo apresenta-se disperso e desorganizado, tendo sido fundamental proceder à sua reestruturação adoptando os critérios já focados no início deste trabalho.

Para a difícil tarefa de estudar a metáfora no Diário de Eduardo Lourenço concorre também a difícil descodificação da linguagem conotativa ou metafórica, isto é, não é fácil determinar os sentidos máximos do texto, principalmente quando nele pairam uma certa indeterminação, desconstrução e o predomínio de mensagens fragmentárias, obscuras e enigmáticas, características de uma criação tipicamente pós-moderna. A verdade é que estas ramificações metafóricas fazem parte de um projecto literário heterodoxo e ambíguo que aumenta a dúvida e a incerteza já inerentes, por natureza, ao processo conotativo da linguagem: “não há instruções sobre como se criar uma metáfora; não há um manual para determinar o que uma metáfora ‘significa’ ou ‘diz’; não existe nenhum teste para uma metáfora que não exija gosto. A metáfora subentende um tipo ou grau de sucesso artístico; não há metáforas fracassadas, do mesmo modo que não há piadas não-engraçadas” (DAVIDSON:1992; 35).

Neste cenário, a metáfora em Eduardo Lourenço actua como um “instrumento heurístico do interpretar, ela faz parte da heurística, é talvez a própria condição do conhecer”(AMARAL: 2003, 129) porque ela tem um carácter dinâmico que se demarca na (re) produção de sentidos novos, num novo entendimento do mundo. A metáfora é ela mesma um produto novo que permite ao escritor registar por escrito pensamentos e sentimentos não exteriorizáveis, para os quais a filosofia não apresenta respostas.

Ao mergulharmos profundamente na *praxis* diarística de Eduardo Lourenço verificamos que as metáforas aí dominantes envolvem-se num jogo simbólico de revelação do eu e dos outros, numa teia de ligações, donde resulta, a heterodoxia filosófica, literária e existencial do autor. A temática central do Diário- o Tempo - (re) tratada através de uma multiplicidade de discursos em torno da descrença divina, da Vida e da Morte transportam-nos para uma realidade já ancestral, onde a transitoriedade e a efemeridade temporais assombram o homem a todo o instante e sem compaixão. Todavia, a forma como o escritor recupera alguns elementos da natureza, ou objectos mais banais do nosso quotidiano como o espelho, as históricas mitológicas da antiguidade clássica ou mesmo certos episódios

cinematográficos, ou meramente ocasionais é absolutamente genial e artisticamente hipnotizante.

Na medida em que o percurso existencial de Eduardo Lourenço é bastante revelador para a compreensão de uma escrita diarística que começa nos anos 40 e se prolonga até ao ano 2000, data dos últimos excertos publicados, pareceu-nos adequado e mesmo revelador oferecer ao leitor uma viagem conduzida por “intervalos temporais” no sentido de estabelecer quais os condicionalismos pessoais, literários, culturais, sociológicos e até mesmo políticos que interferem numa criação diarística que se vai adensando sucessivamente e que é vítima de uma maturidade intelectual que demarca a consciência e a consistência de um texto sem qualquer intuito narcísico ou totalitário. É por intermédio da criação de fortes raízes ensaísticas e poéticas que o filósofo-escritor beirão cria uma auto-ficção que tem como pano de fundo o mundo encantado da identidade humana, oscilante entre a luz e as trevas.

4.2. À margem de Deus e nas margens do Tempo (os anos 40)

«Naquela época, naquela aldeia, Jesus Cristo reinava ainda sobre a Terra. Para a gente da cidade isso é dificilmente crível. Como comparar esse personagem de lenda aos heróis reais dos seus livros e dos seus filmes?»

Eduardo Lourenço, 1946

«O tempo é uma evidência e um mistério: todos temos experiência dele; ninguém o pode agarrar. Porque ele não pára de fugir.»

André Comte-Sponville, 2000

A década de 40 é uma época de grandes mutações na vida de um jovem até então habitante de um mundo à parte, onde as tradições medievais ditavam inevitavelmente o destino do homem. Enraizado num Portugal antigo, longínquo, de fortes crenças católicas e cristãs e, em simultâneo, vítima de uma educação rígida e ortodoxa oferecida pelo Colégio Militar, a transição para os estudos histórico-filosóficos na cidade coimbrã, fazia adivinhar uma ruptura cultural, religiosa e existencial com o “paraíso perdido” de S. Pedro de Rio Seco.

A crença religiosa, que marca a sua formação inicial, volve-se dúvida instigada sobretudo pela descoberta do mundo filosófico e científico, que conduz à suspensão das crenças e dos mistérios da fé católica, apoiando-se em explicações lógicas e infalíveis para a criação do mundo e da humanidade (pensamento filosófico puro que, de resto, Eduardo Lourenço também vai abandonar posteriormente, acompanhando a crise da razão moderna), transformação pessoal e existencial que aparece documentada nos fragmentos de foro mais intimista da década de 40.

A nostalgia e o sentimento de culpa provenientes do afastamento da mundivisão católica do autor atravessam a escrita diarística desta década e são exprimidos através do uso de uma metáfora luminosa, representante da crença divina passada, em oposição a uma

linguagem simbólica imbuída de obscuridade e escuridão que acompanha o deslocamento de Eduardo Lourenço em relação a esse epicentro religioso em torno do qual se deslocava outrora.

Esse sentimento de culpa que o abandono da religião católica desperta no autor de *Heterodoxia I*, resulta na queda no abismo da solidão perante a não identificação com os valores transmitidos no seio familiar. Esta alma humana que se contorce dolorosamente em movimentos simultâneos de ânsia e repúdio pela religião recorre à metáfora do fogo, num excerto datado de 1945 e redigido no regresso a casa, para exprimir a incomunicabilidade familiar que o consome e que advém da descoberta de um mundo profano: “Temo que a melancolia da incomunicabilidade se tornou o sinal distintivo da minha vida e que a solidão familiar que me habita como esse anel de fogo se torne inextinguível” (LOURENÇO: 2003).

É este crepúsculo existencial que desnorteia o escritor que se assume como o culpado do rompimento com a aliança familiar, o que lhe desperta um outro sentimento, o da protecção, como se Eduardo Lourenço quisesse poupar e evitar a todo o custo a contaminação do embrião familiar: “Desde há anos a minha solidão familiar não é apenas o reflexo do silêncio dos meus pais. É a sombra que a minha vida equívoca projecta na vida dos que me são queridos. Sou eu que os defendo de mim. Porque eu suporto bem o ar rarefeito da culpa e do afastamento da fé em que presentemente vivo” (LOURENÇO: 2003). Aqui, a linguagem metafórica revela claramente uma existência sombria e diabólica, em contraste com uma humanidade luminosa e paradisíaca desaparecida para si. É esse desvanecimento da fé católica como elemento constituinte e definidor do seu “bilhete de identidade”, causador do silêncio e da incomunicabilidade, que o escritor testemunha numa entrevista, referindo-se nestes termos à sua relação com os pais: “Passou por uma longa experiência de não comunicabilidade e de silêncio, particularmente no domínio religioso. Para eles Deus era da ordem do indiscutível, ser católico fazia parte da sua identidade. Não se empregava a palavra crente, a palavra crente era uma prova de descrença” (LOURENÇO: 1999; 159).

Oriundo de uma família beirã católica, conservadora e praticante, o afastamento de Deus instaura a desordem, o escândalo e o desgosto no seio do lar. O resultado culmina no surgimento de um deserto familiar que exprime simbólica e metaforicamente o não reconhecimento do autor com os valores ancestrais que lhe foram transmitidos na sua

formação: “às vezes imagino que tudo foi jogado de antemão na nossa infância. Que a partir de uma certa hora, e essa é a descoberta da nossa radical solidão, o resto é já repetição. O que acontece é haver vidas que não chegam a estar sós. Mas agora que conheço a mistura exaltante de fins e amargura que a solidão nos concede, eu creio bem que não lamento o deserto familiar onde ela nasceu. A solidão é uma preferência” (LOURENÇO: 2003).

O simbolismo nostálgico do paraíso perdido, bem como o jogo dialéctico Luz / Sombra fazem parte das estratégias argumentativas e metafóricas mais recorrentes na escrita diarística lourenceana e serve, na década de 40, para emblematizar uma existência paradisíaca perdida por oposição a uma existência tocada pela não-crença, “diabólica”, e inequivocamente aterrorizante. Contudo, a eventual descoberta de uma ilusão tenebrosa perturba o jovem Eduardo Lourenço e relaciona-se com a duvidosa e incerta penetração no mundo da verdade religiosa: “Em que preciso instante fui expulso do paraíso? Cristo era Deus e Deus era Sempre. Como fui projectado fora do grande círculo do Sempre? Ou é apenas ilusão consoladora imaginar que alguma vez aí tenha estado? O que somos vem a caminho desde margens que só em sonhos revisitamos” (LOURENÇO: 1996).

Sentindo-se uma espécie de Adão corrompido pelo fruto envenenado da descrença divina que transforma a sua condição luminosa num pesadelo terrestre sombrio e tenebroso, é essa desilusão religiosa que o escritor revisita num fragmento de 1946, não por mero acaso redigido, mais uma vez, e como acontece com os excertos desta altura, na sua terra natal: “ Nesse instante em que se inscreveu na memória o grande “sim” do assentimento à terra inteira, que envenenado fruto corroía já o meu coração? Se tivesse havido nessa infância imaginada tanta luz suposta, como explicar que os dias futuros acumulassem sobre o que chamo a minha alma, tanta obscuridade e tanta treva? Como o esplendor da Natureza - nunca extinto- se cobriu de cinza? Eu sei que só cada um de nós tem o poder de embaciar o cristal da vida. Inventámos o Diabo para que ele suporte sobre as suas asas de anjo caído a nossa idêntica queda, mas isso em nada nos ajuda a ver com clareza nem o momento nem a razão por que de súbito a nossa relação connosco e o mundo se obscureceu” (LOURENÇO: 1996). O Diabo, símbolo de perdição, é justamente um dos mitos apropriado por Eduardo Lourenço para a justificação da nossa “queda”. Queda celeste, queda de Deus ou queda da salvação. Ícaros não tementes do castigo que o destino possa atribuir, os homens atiram-se em altos voos deliciados pelos desafios que o

conhecimento científico moderno lança como isca e queimam as suas asas ao aproximarem-se implacavelmente do reino da descrença, embaciando o cristal da vida luminoso que a verdade divina redentora e reconfortante representa no seio da fragilidade humana.

O “não” à palavra divina que instala o sujeito numa realidade repleta de trevas, cinzas, sombras e obscuridade é também a negação do resto da humanidade porque também para ela “as trevas estão no lugar da claridade” (LOURENÇO: 1996). A osmose entre a existência perturbada e uma linguagem lexical, sobretudo verbal e nominal, perturbante e também ela sombria, é perfeita e demarca a melancolia do criador quando confrontado com a sua turbulência religiosa interior, no fundo sem razão de ser, pois a verdadeira e autêntica fé afinal nunca lá esteve, segundo o que o autor relata numa entrevista em que é confrontado com esse presumível afastamento: “Ao nível da ideia afastei-me quando passei pelo processo da perda da fé. O problema é que para perder a fé é preciso tê-la tido, não penso que a possa ter perdido alguma vez” (LOURENÇO: 1999; 159).

Esta simbologia da sombra enquanto metáfora da descrença religiosa do autor é deveras importante porque expressa a dor de alma, o desalento e tumulto interiores do jovem recém-licenciado. É, todavia, importante sublinhar que essa vivência sombria habita ainda o mundo religioso de Eduardo Lourenço e mais tarde irá mesmo contagiar a reflexão ontológica e cultural, adquirindo raízes profundas e complexas, que marcarão os desígnios literários e metafísicos do escritor para todo o sempre.

A dialéctica Anjo/Diabo que evoca a ausência ou a não-ausência de Deus junta-se assim a outra já mencionada - Luz/Sombra -, denotando o poder de inovação semântica do discurso metafórico através do qual o escritor atribui uma espécie de complemento de sentido à linguagem corrente. As figuras simbólicas utilizadas pelo autor patenteiam igualmente a fase de dessacralização do real. O homem encaminha-se agora para a procura de sentidos lógicos e racionais que questionam a explicação da sua condição segundo figuras imaginárias e invisíveis.

É ainda na década de 40 que Eduardo Lourenço acorda para uma verdade avassaladora que se vai enraizar em toda a sua obra e aparecerá sempre associada à nossa finitude existencial, mas também à esfera do transcendental. Falamos do Tempo, mais precisamente da Temporalidade, concebida à maneira de Heidegger, de *Ser e Tempo*.

A finitude da vida delimitada pela linha do horizonte é maravilhosamente contemplada num extracto de 1946, onde a metáfora tem o papel de reinstalação de uma imagem e de um sentido novo acerca da Vida e da Morte: “Não podia imaginar que esse planalto varrido de vento tinha um limite, que era um exíguo jardim onde um dia eu mesmo cairia como uma maçã apodrecida. Sempre me recordara do seu céu atormentado e sem fim”(LOURENÇO: 1996). A beleza literária com que Lourenço se apropria desse elemento natural que é o vento procura metaforizar o arrastamento inevitável do homem para um fim próximo e à espreita ao virar de cada esquina.

Mas o escritor procura também mostrar que esse planalto varrido de vento que é a nossa condição de homens mortais é a soma de vários momentos ou instantes intangíveis e irre recuperáveis. Isto é, a adição de várias temporalidades que se vão desvanecendo no tempo para dar lugar a outras. Daí que a sensação do paraíso perdido, o paraíso perdido divino simbolizado em S. Pedro de Rio Seco, seja mais dolorosa porque nele o escritor sentia-se intemporal e inatingível pelos ponteiros dos relógios, instalando-se numa espécie de anti-tempo: “Noutras terras os relógios das torres marcavam outro tempo. O nosso era um tempo sem tempo, alegoria de uma eternidade onde tudo quanto importava já tinha acontecido” (LOURENÇO: 1996). Mais à frente confessa que os habitantes de S. Pedro do Rio Seco estavam “fora do mundo quanto era possível estar há apenas vinte anos. E é esta existência rústica, protegida do mundo, que uma vez perdida chamo paraíso” (LOURENÇO: 1996). A ausência da rádio e do cinema instalava nesses habitantes a sensação de que o tempo não precisava de ser agarrado porque ele não vivia ali e encerrava-os em cintilantes esferas de cristal onde todos os caminhos desaguavam numa existência, terrestre e divina, iluminada e eterna.

É nesse “rio circular”, nesse anti-tempo que Eduardo Lourenço se sente imortal porque aí é invadido pela ilusória sensação de que nada passa, nada muda. Talvez seja mesmo esta justificação para o estilo de vida que ainda hoje adopta, vivendo “como se fosse eterno” (LOURENÇO: 2003) e como se nunca fizesse parte das léguas de “anjinhos” que acompanham os mortos até ao céu prometido.

Curto e enigmático é o excerto publicado na revista *Metamorfoses*, não datado, no qual o escritor se apropria da história mitológica de Ulisses e Penélope para justificar de forma metafísica o tempo e a morte, enquanto teias implacáveis e presentes a todo o instante e nas quais o homem, mais cedo ou mais tarde, é devorado: “Penélope ou a

fidelidade, uma teia que é preciso tecer de dia e desfazer de noite, não apenas porque Ulisses anda longe mas sempre. A fidelidade à ausência é natural. Difícil, a quotidiana. Quem não aparece, esquece. Mas esquece mais quem nunca desaparece” (LOURENÇO: 2003).

O Tempo, enquanto temática central da escrita diarística lourenceana não é aquela realidade que é ditada por relógios, calendários ou ampulhetas, mas uma outra ou umas outras, isto é, são os momentos temporais da vida de cada um de nós: “(...) esse tempo objectivo não é o importante. Inscrito nele, por fatalidade, aí vai definir uma existência exercendo os seus modos de temporalização; daí vai erguer o tempo qualitativo que corresponde à pluralidade das experiências e suas durações que nunca têm o mesmo ritmo nem a mesma solução de continuidade. A conquista e a perda permanentes de cada estado de alma, de cada saudade ou de cada anseio, de cada crise ou de cada projecto, ensinarão ao poeta que as transformações são incessantes e que a vida é marcada a intervalos de acção e inacção que tornam dolorosa a busca do permanente. Acabam uns espaços de tempo para darem lugar a outros. Tudo varia e tudo passa” (PADRÃO: 1973; 124-125). São momentos próprios da nossa esfera psíquica e existencial, momentos retratados em que Lourenço se reparte em vários, utilizando máscaras que correspondem a diferentes instantes mas, no fundo, tratando apenas um ser uno, embora repartido por vários tempos: o de S. Pedro de Rio Seco, o de Vence, o de Hamburgo etc.²⁵.

A nossa vida é um álbum de recordações, não sendo susceptível retratar fidedignamente e na plenitude todos os passos de uma vida devido à fragilidade incontornável da nossa memória. A única forma de lá chegar é através da via da imaginação e da ficção: “Cada um destes conjuntos imaginado e vivido, ocupa uma posição particular e variável em relação aos outros, não no sentido bergsoniano de uma contiguidade melódica, mas, à maneira do tempo de Proust, uma simples pluralidade de momentos isolados, longe uns dos outros, que determinam necessariamente, na sua exploração, uma diferença de atitudes de espírito” (PADRÃO: 1973; 126).

²⁵ A respeito da questão do Tempo versus Temporalidade diz André Comte- Sponville: “A duração pertence ao ser; o tempo, neste sentido, ao sujeito. Este último tempo, o tempo vivido, o tempo subjectivo (sendo que só ele permite *medir* o tempo objectivo: só há relógio para uma consciência), é aquilo a que os filósofos do século XX gostam de chamar a *temporalidade*. É mais uma dimensão da consciência que do mundo. Mais uma distensão da alma, como dizia Santo Agostinho, que do ser. Mais uma forma *a priori* da sensibilidade, como diria Kant, que uma realidade objectiva ou em si. Mais um dado do sujeito que do objecto” (SPONVILLE: 2000; 105-106).

Vergílio Ferreira coloca assim a questão da diferenciação entre Tempo e Temporalidade: “(...) o tempo não existe senão no instante em que estou. Que me é todo o passado senão o que posso ver nele do que me sinto, me sonho, me alegro ou me sucumbo? Que me é todo o futuro senão o agora em que me projecto? O meu futuro é este instante deserto e apaziguado. Lembro-me da infância, do que me ofendeu ou sorriu: alguma coisa veio daí e sou eu ainda agora, ofendido ou risonho: a vida do homem é cada instante - eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece - centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã” (FERREIRA: s.d; 254-255). O Tempo funciona, neste contexto, como uma colectânea de paisagens interiores onde cada etapa vale por si mesma e é insubstituível e irrecuperável.

Através da rede metafórica presente nos excertos de 40, Eduardo Lourenço abraça a dialéctica Vida / Morte, à qual aparece associada a descrença religiosa que instala desconfortavelmente o escritor num inferno interior que é agravado pela consciência da nossa transitoriedade. A fé católica característica de um Portugal medieval que consolava o homem face a essa inevitabilidade temporal ausenta-se, embora esse corte não seja radical, e joga o homem numa realidade sombria, diabólica e deserta. A oscilação entre o bem e o mal, entre a ilusão e o factual é fabulosamente retratada através deste jogo de metáforas: Luz / Sombra; Deus / Diabo; Paraíso Perdido; Vento; Deserto; Fogo, enfim, são todas elas figuras dialécticas e elementos simbólicos através dos quais o autor (re) pensa a sua identidade, voltada não exclusivamente para a sua intimidade, mas que se plasmam no mundo exterior através de si.

4.3. A luta entre a Estátua de Sal e a Esfinge (os anos 50)

«A minha retina deve guardar o traço de mais palavras
que todas as máquinas de impressão desde o tempo de
Gutenberg. »

Eduardo Lourenço, 1963

O aprofundamento da crise existencial, religiosa e literária em Eduardo Lourenço é estimulada nos finais da década de 40 por um enredo de acidentes pessoais que culminam na posterior saída física de Portugal e no aprofundamento de uma escrita esfíngica e labiríntica, já nos anos 50.

As portas dos anos 40 fecham-se da pior maneira com o desaparecimento, num curto espaço temporal, da figura materna e paterna, o que desencadeia no escritor um sentimento de nostalgia e melancolia crescentes num momento em que é confrontado da forma mais dolorosa com a Morte implacável e reveladora da efemeridade temporal, realidade agora familiarmente provada e que vai interferir drasticamente e de forma incontornável na escrita diarística do autor.

Os anos 50 marcam também o início de um profundo interesse pela escrita criativa, que Eduardo Lourenço vai praticar de forma cada vez mais intensa e profunda nos anos que se seguem. São várias as publicações em revistas portuguesas e estrangeiras, mas aquelas que nos merecem mais atenção no âmbito deste trabalho de investigação são as que antevêm o espírito heterodoxo do crítico português e que estiveram na origem da procura de um exílio por opção própria, motivado que era pela não identificação e reconhecimento nas doutrinas sócio-culturais, políticas e religiosas vigentes.

A participação numa polémica cujo epicentro tem lugar em terras testemunhas dos amores de Pedro e Inês, em torno de uma exposição inaugural de arte abstracta (BAPTISTA e CRUZEIRO: 2003; 216), o texto irreverente que denota um afastamento dos parâmetros literários da criação torquiana e sugestivamente intitulado *O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações*, recentemente incluído em *Tempo e Poesia* (LOURENÇO: 2003), pressagiam já o caminho pouco convencional que Eduardo Lourenço vai percorrer, com todos os sabores e dissabores inerentes.

Viajante na qualidade de leitor por universidades europeias e brasileiras, Lourenço vai sentindo de perto as novas e progressistas tendências culturais que contrastam com a ortodoxia nacional ainda reinante, num período que antecede a Revolução de Abril, o que, se juntarmos às leituras por natureza já irreverentes de escritores ou filósofos como Nietzsche, nos embalam na presença de um irresistível universo cultural explosivo.

A crise do homem da década de 40 vai alargar-se agora ao domínio sociológico embora não de forma necessariamente psicologista, como era aquela da geração de Torga ou Régio.

É o momento da verdade em que Eduardo Lourenço se apercebe lucidamente da dimensão infinita, questionante e inquestionavelmente misteriosa e paradoxal que a miragem do nosso *mar* existencial transmite, miragem essa que não abarca a presença de Deus: “Tudo quanto toquei me formou e deformou. Como um búzio, desejei guardar o mar dentro de mim. De todas as experiências a que me marcou mais fundo foi a da literatura. (...) Seria impossível para mim mesmo estabelecer qualquer hierarquia entre as influências sofridas. Foram inumeráveis, constantes e contraditórias” (LOURENÇO: 1994).

A metáfora do mar refere-se aqui à incessante busca do conhecimento do mundo através da leitura de singulares referências literárias, filosóficas, antropológicas, enfim, culturais porque é vasto o leque de obras lidas pelo escritor e que contribuem para o exercício de uma escrita quase que codificada, na medida em que, nela bóia uma espécie de segundo texto, um paratexto, resultado de uma investigação séria, intensiva mas, acima de tudo, apaixonada e apaixonante. De qualquer modo, o mar em que o autor mergulha e nos faz mergulhar é mais do que isso. É por intermédio desse mar agitado, ondulante e tumultuoso, que é o mundo escrito, que Lourenço troca pelo mundo real também ele enigmático, infinito e sobretudo labiríntico.

No final de contas, no meio da cegueira suscitada pelo enigma das letras e do Não-sentido da realidade circundante, o escritor encontra auxílio na relação amorosa e de inter-dependência que mantém com a arte literária, espelho de pensamentos mais consistentes, autónomos e singulares que atiram o leitor para um jogo linguístico onde as metáforas, os símbolos e os mitos tornam claros os dramas que o homem pós-moderno defronta.

O escritor sente o apelo da literatura mas, acima de tudo, precisa dela para (re) pensar questões para as quais verdadeiramente não encontra soluções, mas que

correspondem à ânsia de alcançar um sentido para a ordem do mundo. Daí que o destino de Eduardo Lourenço não tenha sido o da *estátua de sal* porque o escritor renasce através da osmose com a literatura. Dito de outro modo, o filósofo irreverente apercebe-se de que a literatura é a único meio plausível de cantar uma existência incerta e indeterminada, que ela é o lugar de um enredo enigmático característico de um reino ausente de verdades. Contudo, não podemos ignorar que essa recusa de imobilidade e passividade existenciais, configurada na metáfora da “estátua de sal”, não teria sido conquistada sem o retiro físico e cultural na Europa e que vai solidificar o abandono religioso por um lado, mas também a crença em qualquer verdade dogmática, por outro.

Quer isto dizer que, na década de 50, Eduardo Lourenço começa a moldar a sua escrita de forma a coexistir mais serenamente com questões existenciais problemáticas e insolúveis, sem nunca desprezar a influência determinante de escritores como Nietzsche, Heidegger, Paul Valéry ou Albert Camus, entidades um tanto responsáveis pelo objecto conteudístico do autor, bem como o formato poético através do qual dá voz a uma existência trágica: “Fui durante muitos anos, na infância e na adolescência, uma argila moldável mas nunca me assemelhei à cera. O fogo endureceu-me, não me dissolveu. O meu inimigo mortal, cedo o suspeitei, foi o amor. Ele me destruiu antes que a vida, com o seu tormento misericordioso, me tocasse. Sem os livros onde se ama e se é amado por procuração, o meu destino teria sido o da estátua de sal, com o deserto de amor à minha volta” (LOURENÇO: 1994).

É esse amor que nos abre novos mundos, promovendo viagens repletas de aventuras por vários planetas onde os habitantes imaginados e imaginários nos confrontam com os sabores e os dissabores da existência humana e instauram possíveis sentidos para essa mesma existência, ao mesmo tempo que abrem as portas de mundos desconhecidos. Um amor pela literatura mas que, mais tarde iremos verificar, se expande para outras áreas artísticas como a pintura e se identifica, de forma mais profunda com um amor fraternal pelo *outro* (uma ética que se supõe poder ser o mais profundo valor da nossa vida política democrática).

É essa criação literária cujo fio de ariadne instala, labirintica e incondicionalmente, o sujeito criador no mundo exterior: “Desde cedo me surpreendi a pensar que ninguém se liberta do contacto do mundo como ninguém se lava sem turvar a água. No melhor dos casos *respiramo-nos* como peixes” (LOURENÇO: 1984). Mas esse mergulho na nossa

identidade problemática e problematizante não é feito de qualquer maneira e deve obedecer a certas normas de segurança: “O milagre é que dançando nos levantemos como pássaros da torrente de lava que sem licença nossa é a mesma vida. A condição de voo é esse esquecimento da vida em nós onde nos inscrevemos com tanta maior plenitude quanto menos soubermos dele e ele de nós. Se voltarmos a cabeça, se pararmos um instante para contemplar a lava onde voamos, começamos a correr para a nascente. A vida não se deterá mas nós volvemo-nos na pesada lava que nos sustentava enquanto éramos esquecimento dela e agora se cola a nossos pés para os imobilizar. Atrás de ti está tudo quanto te sustenta mas se olhas para trás tudo é nada, pois não verás aí senão a tua morte e a morte de tudo quanto amaste” (LOURENÇO: 1984).

Através desta linguagem metafórica e bastante simbólica, Eduardo Lourenço procura demonstrar que a nossa condição de voo depende da aceitação do vulcão temporal donde escorrega a nossa lava existencial. Ora, a resposta para essa aceitação está na osmose entre a literatura e o ser porque só ela nos permite olhar para a frente e esquecer e integrar aquilo que nos antecede.

Para persuadir o leitor a dar um salto no futuro, o escritor relembra episódios mitológicos e bíblicos através dos quais promove a ideia de que devemos usufruir o momento presente em virtude da nossa condição efêmera de “homens – bichos” da terra, impotentes perante a força do destino: “Orfeu preludia Cristo mas o angelismo foi-lhe fatal. Mais funesto o foi para as filhas de Loth convertidas em estátuas de sal por desejar surpreender em todo o seu esplendor o gesto pelo qual se salvavam. Vendo bem, esse voltar de cabeça para contemplar o que está em face e não atrás de nós, é literalmente impossível. E isso mesmo significa a morte dos que o tentaram fazer, quer dizer, de todos nós inconformados com a luminosa condição terrestre” (LOURENÇO: 1984).

A chave é a aceitação da nossa finitude e a capacidade de reacção está no acto literário onde o poder dos símbolos metafóricos como a lava, o mar, a estátua de sal ou o labirinto denotam que o segredo da nossa aceitação feliz está numa dimensão poética, passional e lírica que, se por um lado revela e aprofunda as nossas preocupações, não nos concede as respostas que procuramos devido à natureza também ela esfíngica da própria pergunta.

No fundo do que aqui se trata é de uma renovada concepção trágica da existência, na senda da cultura helénica, para quem a nossa condição não deve ser encarada do ponto

de vista dramático, exasperado ou pessimista. Ao invés, a dor deve ser substituída pela paixão de viver que é aquela de que a poesia dá conta, bem como o mito da esfinge, sinónimo de mistério, tal como o são a literatura e a nossa condição humana.

Assim, essa tragédia desencadeia uma *hybris* que em Eduardo Lourenço se confunde com uma acção lírica, literária e romântica que antevê uma “ (...) consciência da existência de algo que transcende o homem, da presença, antes e depois do homem, tanto da necessidade como da liberdade, bem como da existência de um herói trágico (que sem ser Deus é mais do que o homem, ou seja, o herói trágico constitui-se como um personagem mítico-histórico). Deste modo, o pensamento trágico é aquele que não desiste de enfrentar a necessidade por um acto, que é uma escolha objectiva, e que sabe que, nem tudo podendo (como Cassandra) e não podendo saber tudo (como Édipo), ainda assim aceita o desafio lançado pela necessidade” (BAPTISTA: 2003; 140).

Quer isto dizer que Eduardo Lourenço aceita a ordem do mundo, a ausência de sentido do *cosmos* e não ousa encontrar uma verdade ou resposta humanas, preferindo antes dar voz a uma existência enigmática através de uma escrita também ela esfíngica e labiríntica: “em face da sua imagem ou da sua sombra, o homem realiza um dia o encontro decisivo com os seus limites. A aventura misteriosa de Narciso repete-se desde a infância em frente de cada espelho” (LOURENÇO: 2003; 27). Esta falta de transparência do sujeito e a sua dissidência é para o autor um “jogo demasiado sério para o perdermos ao primeiro gesto” (LOURENÇO: 2003; 27). Quer isto dizer que o homem não deve nunca desistir perante os “monstros, os demónios e os deuses que criamos, esse rosto impassível que o vento e a chuva de cada dia não nos consentem” (LOURENÇO: 2003; 27). O encantamento que as letras suscitam é o mesmo encantamento misterioso que a nossa existência levanta. O exercício que nós fazemos para tentar captar os sentidos da nossa existência é o mesmo que Lourenço utiliza para tentar compreender-se a si próprio: “Abre-se, assim, um caminho que nos conduzirá à atribuição dum valor existencial à poesia, pelo qual ela se vai inserir no que seria o curso - esse rio, afinal, sem nenhuma margens- da própria vida, como se fosse a imagem que, nesse espelho de água, viesse reflectir as feições que se tornaram conhecidas de cada rosto” (GUIMARÃES: 1984; 87).

Neste sentido, “a poesia não é uma árvore morta nem a fazer florir nas colinas de amanhã. É a resolução que damos à história, aos encontros, às promessas, de cada vez que consentimos descer das palavras à dificuldade dos actos. Ou subimos dos actos à corola

mágica das palavras com que os arrancamos à certa desolação do tempo e da morte” (LOURENÇO: 2003; 32). É o estatuto ontológico da poesia²⁶ que se revela pois, aqui bem demarcado pelo escritor, que desta forma combate o pessimismo filosófico e artístico do absurdo, do Nada e do desespero narcísico.

Digamos, então, que o trágico concebido pelo escritor usufrui de uma posição intermédia entre “(...) o território armadilhado das crenças mais optimistas (...)” e o “(...) vazio mais negro e aterrador (...)” (CRUZEIRO: 1997;14). A esperança, o optimismo, a felicidade, a lucidez e a utopia invadem desta forma o imaginário literário lourenceano, aniquilando a nostalgia e melancolia que marcam o início da produção diarística do autor: “assim, no contexto da tragédia grega, dizer que uma coisa é querida pelo destino é dizer simplesmente que o homem se encontra num universo que ele não comanda, o que não significa, de forma alguma, que ele renuncie a ter aí uma palavra a dizer” (BAPTISTA: 2003; 147).

É essa dimensão irracional e de impotência do trágico que nos explica José Gil: “O que é a experiência trágica da existência? A de que não há justificação visível, racional, assegurada por uma Verdade exterior e transcendente para a nossa vida, e para o valor da vida; que desta nunca se pode ter uma certeza reconfortante trazida por uma ideia ou uma essência, restando-lhe apenas ser objecto de luta e sofrimento, sem garantia nenhuma de redenção. Deus morreu e o homem perdeu as referências do seu destino. O trágico vem da absoluta opacidade da existência e, por consequência, da impotência da linguagem que a nomeia e anseia por captar” (GIL: 1995; 45).

É justamente por meio da palavra metafórica que o escritor tem alguma coisa a dizer porque “(...) a metáfora sinaliza o lugar da Ausência, referenciando tão somente o carácter esfíngico de uma eventual instância fundadora de sentido, exprimindo simultaneamente a exigência, a aspiração e o desafio constantes da instauração de um sentido humano” (BAPTISTA: 2003; 186). Ora, o sentido que os episódios simbólicos diarísticos evocados detêm, referimo-nos ao mito de Orfeu e à “estátua de sal” é precisamente o incentivo a um olhar humano projectado no futuro, à maneira grega, e não parado no tempo passado, numa existência em que o homem é jogado *in media res* porque não pode voltar atrás e na sua frente tem sempre a imagem da morte: “é pois pela dimensão

²⁶ No Jornal de Letras, Artes e Ideias (19/06/1996), o autor ressalva que “ (...) a Verdade mesma é da natureza da Poesia, e como ela em excesso luminosa e inacessível, salvo para os poetas que nela queimam a vida e as asas” (LOURENÇO: 1996).

mítica que o homem vence a fragmentariedade e a opacidade do tempo e do sentido da sua existência individual e colectiva” (CRUZEIRO: 1997; 57).

A passagem despreocupada pela vida é transmitida pelo autor através do recurso a um outro elemento aquático metafórico que demarca claramente que a preguiça é uma espécie de anjo da guarda de um eterno adolescente, caminhante numa corrente existencial que conflui para um presente vivido de forma intensa e eterna: “O único rio que desci com gosto durante a vida foi o da preguiça. Suponho que tinha a forma da minha alma pois me converteu numa espécie de forçado. Nunca nadei contra a corrente. Todos os ribeiros da minha infância confluíram para esse rio da preguiça como galgos e nessa alegre companhia desci pela minha vida como outros sobem. (...) Perto do meu coração corria o Tempo. Para não perder o contacto com a sua mão sempre jovem não olhei nunca para o lugar que acabava de deixar” (LOURENÇO: 1984).

Efectivamente, o simbolismo do rio reforça a ideia da transitoriedade da vida. O rio espelha a existência humana percorrendo no seu curso, uns atrás dos outros, os nossos pensamentos, desejos, sentimentos, experiências. Numa leitura, porventura, mais radical as várias águas do rio onde nos podemos banhar podem representar as várias temporalidades do Homem. Contudo, uma vez que o homem se banha numa dessas temporalidades não pode lá regressar. Sublinhe-se igualmente o seu carácter purificante e libertador, ideia que nos parece coadunar-se com a filosofia de vida irreverente à qual se rende Eduardo Lourenço, numa procura incessante de libertação de tudo o que é convencional e dogmático, numa só palavra, ortodoxo. Não é por acaso que o escritor menciona o caso indiano do rio Ganges (LOURENÇO: 1984), sinónimo de grande poder de redenção e de libertação.

É este o caminho para quem quer fazer as pazes com uma existência efémera e deslizante para o desfecho trágico da humanidade, temporalidade essa que é aqui enfatizada pela metáfora do rio: “De minuto a minuto são águas diferentes as que passam. Do mesmo modo, de minuto a minuto, a transformação incessante da substância do ser, arrasta-o na metamorfose ontológica que nada mais é do que a morte lenta de cada um a caminho de um fim. A mudança constante da humanidade, do indivíduo, do pensamento ou do sentimento, espelham-se no fluir hídrico, na sucessão do caudal de água que nunca se repete” (PADRÃO: 1973; 75).

Se, de novo, evocarmos o percurso intelectual do escritor verificamos que é por este modo de entender a vida que Lourenço parte. Basta pensarmos numa vida desgarrada de qualquer vínculo institucional ou vivida à margem de grandes vultos da literatura portuguesa e estrangeira, como Pessoa ou Marcel Proust, escritores de eleição do pensador. Já aqui referimos anteriormente que o escritor recusa escrever sobre si porque é através dos outros que revive. É esta ideia que nos transmite através de um discurso metafórico revelador da sua concepção de vida: “Enquanto os meus amigos se inventaram árvores de alto porte, passei trinta anos a ver os meus braços transformarem-se em galhos mortos como os dos santões do Ganges. Não nasci senão para ver e ouvir. O resto é superior às minhas forças e aos meus dons. O rio branco da preguiça estava correndo antes de eu nascer, não seria eu que o levaria ao mar. O meu gosto é seguir-lhe as margens, cortar rodelas de sabugueiro e correr atrás delas, como um garoto, deslumbrado pela música luminosa da corrente” (LOURENÇO: 1984).

Eduardo Lourenço é um eterno apaixonado pela vida e por tudo o que o rodeia, é alguém que se delicia com os breves instantes de felicidade do Homem porque sabe que eles são finitos e não se prolongam para todo o sempre. É o próprio que compartilha esta ideia com José Carlos de Vasconcelos, numa entrevista à revista *Visão* (22/05/2003): “O que não aparece no que escrevi (...) é o outro lado da pessoa que sou, que gosta do mundo e da vida, em estado de eterno enamoramento e com infinita curiosidade por tudo” (LOURENÇO: 2003; 144). Este estado de eterno enamoramento abrange os mais banais dos vícios como a televisão (recentemente confessou no Programa *Grandes Portugueses*²⁷ ser um autêntico “drogado” frente à caixinha que mudou o mundo), a sétima arte, a pintura ou até mesmo a fórmula 1! Tudo menos a desconhecida Internet que é para si pior que o mar ignoto onde o autor confessa se perderia e não mais se encontraria. Contudo, é sorvendo a realidade que o escritor bebe a mais variada informação, submetendo-a a um processo de transmutação simbólica e metafórica para reinvenção do real que plasma em toda a sua obra.

Todavia, esse passear pela vida enquanto pinóquios embebidos numa Disneylândia²⁸ é um encantamento mascarado porque é a única via de enfrentar o nosso

²⁷ Eduardo Lourenço foi, juntamente com Lúcia Jorge, José Hermano Saraiva, Luís Reis Torgal, entre outros, uma das personalidades que marcou presença na estreia do programa de Maria Elisa, *Grandes Portugueses*, transmitido pela RTP1 em 2006.

²⁸ É nestes moldes que o escritor concebe a nossa passagem pelo mundo: «Eu costumo dizer que caminhamos, ou estamos já, numa espécie de Disneylândia, que somos todos uns Pinóquios, imensamente

destino trágico do qual o escritor tem plena consciência: “Quando reparo, distraidamente atento, em certos homens, não consigo perceber como podem morrer. São uma obra de arte. Com tão perfumada pele, tão bem penteados, cheios de anéis, de óculos, camisa impecável, não parecem vulgares condenados à morte. (...) Talvez por isso deslizem na vida como neste comboio na noite confortavelmente instalados. E eu no meio deles, instalado na morte, com suspeita complacência. Mas, mais mal vestido” (LOURENÇO: 1994).

A metáfora da noite, entendida enquanto elemento que pressagia o fim da nossa condição contrasta com uma linguagem metafórica luminosa presente noutros excertos onde o silêncio é cada vez mais o segredo de jogo perante uma realidade impensável e impronunciável, embebida em sombras reveladoras da ausência de sentido: “O universo é uma palavra viva e é o sussurro da sua voz que torna a nossa fala um lago de silêncio. (...) O sol é a mais luminosa das nossas palavras, o carvão e a noite as mais obscuras. Cada uma das realidades que nos olham é mais falante que o eco enfraquecido com que nós nos entretemos a nós mesmos dessa conversação fabulosa de todas as coisas connosco. Tudo profetiza, pois tudo dura e o futuro passa pelo cadáver vivo das coisas. Nós profetizamos também mas às arrecuas, gaguejando, submersos pela imensa voz de um sol que já nos viu morrer desde sempre. Profetas traídos pelo futuro profetizado, nós devolvemos ao sol a sua morte que nunca contemplaremos. Com esse segredo de jogo iluminamos a nossa morte impronunciável” (LOURENÇO: 1984).

É nesta dialéctica entre a Vida e a Morte que o escritor dança nos excertos do seu Diário, dança essa que podia ser mais iluminada se o escritor acreditasse nessa entidade que compara ao sol e que é Deus. Essa simultânea insistência e desistência da fé cristã é clara num excerto não datado, dirigido a Juliano Apóstata: «O que não existe nos vencerá sempre. Mas eu quis estar, até ao fim do mundo, do lado do Sol. O poder da noite foi-me revelado. A traição à vida correu nas minhas veias como chumbo derretido. Se eu tivesse aceiteado essa vida de sonho, o império, da Ibéria à Índia, teria conhecido a felicidade e a paz. A minha alma, maior que o Império sentir-se-ia eterna na eterna mão de Deus. Que ninguém me lastime. Eu vi o reino do amor divino à minha espera, se eu acreditasse. Teria

divertidos e fascinados com a fosforescência que nos rodeia. Eu mesmo quando fui à Disneylândia, não deixei de me encantar» (Entrevista realizada por Vicente Jorge Silva e Francisco Belard, “Eduardo Lourenço: um heterodoxo confessa-se”, *Jornal Expresso*, 16 de Janeiro de 1988).

um lugar de eleição no coração dos homens durante mais tempo do que posso conceder. Vi, compreendi, recusei» (LOURENÇO: Sem Data). O novo imperador, embora baptizado e educado segundo a religião e a crença, declarou-se pagão ao iniciar o mandato, e adoptou as antigas crenças pagãs o que lhe valeu o apelido de Apóstata, último imperador pagão do Império Romano.

Todavia, a queda desse paraíso é inevitável e agora a descrença nesse mundo agrava-se e é total, quando confrontada com os anos 40: “A minha história, como a de toda a gente, é a dessa Queda (de onde? E porquê) e também da Revolta (contra quem?) por ela ter acontecido. Antes dela o mar e a vida embalavam-me como música de esferas, agora não só a longa angústia de uma criação ferida em busca do antigo lugar celeste. Sou eu que transmito ao mar os movimentos desordenados da minha divisão interior, os tombos da minha alma rolando sobre si mesma em busca da unidade num só instante quebrada. Tão bem quebrada como um cristal fulminado por um raio e disperso em seguida numa explosão sem fim” (LOURENÇO: 1956). É este tropeçar num mundo profano, o da cultura europeia que põe em causa todas as verdades ontológicas, inclusive a da existência de Deus, que faz de Eduardo Lourenço uma espécie de “pássaro” ferido na asa pela seta da descrença celeste, contribuindo para a sua própria fragmentação existencial. Falamos da existência de dois Eduardos: um apegado ao mundo medieval e católico e o outro com um pé no mundo profano, urbano e técnico. Apesar desta explosão não ter fim, e do escritor continuar a refugiar-se nesse mundo não celeste, não podemos concluir de forma radical que o afastamento desse mundo católico à parte é radical na medida em que ele é frequentemente revisitado pelo autor nas incursões que continua a fazer quer ao mundo da sua infância quer à sua terra natal. Todavia, sempre que aí regressa é como um perfeito estrangeiro que se sente, estrangeiro que não se reconhece numa fé católica inequívoca, mas que se identifica cada vez mais com determinados valores cristãos, sobretudo com o amor pelo outro.

É esta descrença em qualquer tipo de verdade que pauta os excertos da década de 50 e que leva o autor a adoptar um discurso metafórico, emblemático de uma existência labiríntica, documentada numa criação literária também ela esfíngica porque poética. Daí que o escritor-poeta não se identifique, ao contrário de alguns intelectuais da sua geração com a estátua de sal, pois descobre que é através de um canto sedutor mas problematizante de temáticas existencialistas- referimo-nos ao existencialismo mitigado, sobretudo de

Camus, que conhece profundamente nos anos 50 em França- que é possível a inscrição do ser no acto literário e poético.

4.4. A maturidade existencial e intelectual (os anos 60)

«Gosto de palavarar. As palavras são para mim
corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades
incorporadas.»

Eduardo Lourenço

Se até aqui o jogo de Luz/Sombra, Noite/Dia, do Mar, do Labirinto ou mesmo da Estátua de Sal anteviam uma criação poética e literária fora dos parâmetros convencionais, o enriquecimento da componente metafórica na escrita diarística da década de 60 torna-se flagrante, ora através da recuperação de metáforas já utilizadas que usufruem agora de um novo revestimento ontológico, ora através da (re) criação de outras que, para além de denotarem a inteligência do escritor, revelam uma profunda condensação de temáticas que continuam a estar no centro das suas atenções.

Não é surpreendente esta nova roupagem metafórica que o autor de *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* parece oferecer à sua escrita diarística se espreitarmos o contexto cultural em que ela nasce. É um Eduardo Lourenço cada vez mais heterodoxo, controverso e gerador de acesas polémicas o dos anos 60, criador de ensaios filosóficos (a primeira edição de *Heterodoxia II* data de 1967), colaborador em prefácios de obras literárias (*As Palavras e as Coisas* de Michael Foucault é disso um exemplo) ou das participações em eventos culturais como é o caso da conferência sobre a obra de Fernando Pessoa que, mais tarde origina o aparecimento de uma obra absolutamente inaugural no que diz respeito à revisitação interpretativa dos sentidos possíveis da obra pessoana e, porventura a obra que melhor transparece a personalidade intelectual do escritor. Falamos, naturalmente de *Pessoa Revisitado*, livro publicado em 1973.

Na década de 60, o escritor lança-se na aventura de tentar descobrir algumas verdades e a metáfora do labirinto, bem como a metáfora do espelho marcam esta etapa onde a indeterminação e a subjectividade existencial não é sinónimo de um drama entendido segundo a concepção da tragédia existencialista.

A nova concepção do trágico enquanto categoria helénica em que o homem quando confrontado com a ausência de verdades ou com a presença de uma entidade

transcendental que, apesar de ausente, se responsabiliza pelo nosso futuro, leva o escritor a encontrar na literatura a chave para um diálogo silencioso com essas entidades, sócias do nada, como o Tempo ou Deus: “Que pode significar entre as constelações de múltiplas verdades plausíveis a antiga necessidade de uma opinião diferente? Apenas um sinal endereçado àquele tempo em que o indivíduo supunha resistir ao anonimato cósmico e histórico conclamando a sua tragédia de condenado à morte sem ser ouvido. A realidade é mais modesta e nós tivemos de baixar a voz para ouvir qualquer coisa mais trágica que a nossa antiga tragédia. Nenhum eco grandioso nos foi devolvido daquilo que supuséramos um diálogo. Fez-se subitamente um grande silêncio onde ninguém nos interroga e nós não interrogamos ninguém” (LOURENÇO: 1982).

É contra esta inércia existencial e criativa que Lourenço se insurge, contrariando uma revolta trágica motivada pela ausência de Deus e de verdades absolutas e instalando-se no reino poético onde a sua acção proporciona altos voos vivificantes sobre estas matérias, apesar de nunca sair de um labirinto onde as respostas são inalcançáveis: “a grande ficção subjectiva do Homem precisa de sombras que recusou. Mas essas sombras, Deus, Futuro, Morte perderam de repente a substância, não há paixão ou angústia que as vivifique. (...) É a morte do Homem ou de uma antiga mas não fatal imagem dele? No meio deste labirinto sem Minotauro, alguns, docemente envelhecidos na paixão infeliz da Verdade tornada indiferente, só podem sentir o que na arcaica linguagem da sua infância se chamava alma, clamando de olhos enxutos no meio de um deserto sideral a sua insepulta nostalgia de Deus” (LOURENÇO: 1982).

Essa nostalgia e melancolia existenciais não se confundem no entanto com um fatalismo psicológico, muito pelo contrário, o homem ganha um novo estatuto, uma nova imagem que o conduz a uma acção no sentido de reflectir sobre a sua existência.

É esta condição duvidosa e indeterminada que Eduardo Lourenço vai acentuar através da metáfora do espelho, superfície que nos confronta com a ilusão do conhecimento total do mundo e do homem, mas ilusão essa que também é importante, em certa medida, para a convivência com essa realidade labiríntica e enigmática.

Do universo imaginário e metafórico do autor faz parte outro símbolo ao qual o escritor recorre para ilustrar de forma reveladora a nossa finitude identitária: o espelho, objecto banal no uso diário que dele fazemos mas imbuído, ao longo dos tempos, de um significado complexo, enigmático e entusiasmante, despertando paixões e ódios, na medida

em que, se a sua simbologia abre algumas janelas para o entendimento da nossa identidade, ele confronta-nos obrigatoriamente com o nosso fim trágico, por outro. Efectivamente, o espelho é uma superfície que nos confronta com a nossa finitude.

Este elemento metafórico representa uma natureza especulativa e ilusória, uma vivência sombria, opaca e complexa que contrasta com a busca de um percurso existencial verdadeiro, linear e unificado, em tempos antigos buscado nessa superfície. Dentro do imaginário simbólico, ele continua a ser um objecto de sabedoria e conhecimento, mas de contornos muito peculiares no que concerne a obra diarística lourenceana. De resto, são infundáveis as referências deste elemento na mitologia (os casos mais célebres serão o Mito da Caverna de Platão ou o de Narciso) ou na literatura (entre nós, *Aparição* de Vergílio Ferreira e na literatura estrangeira, um dos livros mais fascinantes de sempre, *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, onde o espelho aparece sugestivamente associado ao auto-retrato).

A reflexão sobre o espelho é sempre um questionamento do ego sobre si mesmo para o qual não obtemos uma resposta clara. O espelho não é um objecto límpido e cristalino, mas uma projecção obscura da experiência humana. E em Carroll ele representa uma fuga para um mundo-outro, um mundo duplo e fantástico, onde o eu dá um salto e entra na esfera do imaginário. Todavia, o regresso dessa dimensão imaginária é inevitável no sentido de (re) pensarmos a nossa identidade, principalmente, para a constatação de que a imagem reflectida é simbolicamente invertida. É este reflexo invertido que condensa a crise existencial e a fragmentação do sujeito, inserido numa realidade labiríntica.

Segundo Hegel, o melhor espelho para o homem é a história. Esta concepção vai ao encontro da visão lourenceana do espelho enquanto objecto que proporciona um conjunto de temporalidades e onde cada peça tem significado quando vista como parte de um puzzle gigante e não como mera sequência linear e cronológica dos acontecimentos. Neste sentido, o espelho retrata a nossa humanidade, a nossa história, a história do Sujeito segundo a concepção de Hegel.

No cinema francês, Jean Cocteau apropria-se deste objecto criando uma visão cinematográfica repleta de símbolos e imagens irreais, comparável a um hábito tipicamente francês evocado por Eduardo Lourenço, num excerto datado de 1964: “Em certas regiões de França na altura em que as pessoas morrem tapam os espelhos. É talvez a origem do uso mitológico do espelho no Orfeu de Cocteau: superfície irreal separando a vida da morte,

impermeável aos vivos, convertida em água quando a Morte o toca com mãos de relâmpago, aquém ou além de espaço e tempo” (LOURENÇO: 1984).

A linguagem metafórica evocativa da simbologia do espelho não pára por aqui e Lourenço recupera ainda a arte literária para transmitir o significado simbólico do espelho, referindo-se agora à obra de Lewis Carroll, ou melhor, de Charles Lutwidge Dogson. O termo de comparação tem como base o livro infantil “Through the Looking Glass” (“Alice do outro lado do espelho” ou “Alice no país do espelho”), livro publicado em 1871 e o sucessor do célebre “Alice no País das Maravilhas” (1865): “Já Lewis Carroll fizera do espelho a porta aberta da surrealidade, Alice tocando o seu sonho e o seu sonho tocando-a numa transparência paradisíaca” (LOURENÇO: 1984). Também aqui o elemento fantástico e metafórico tem uma mensagem inerente, a do espelho enquanto símbolo abstracto e irreal, elemento que concretiza a visão de um mundo, também ele às avessas porque labiríntico.

Se o leitor se vê impedido de descodificar o significado hermenêutico destas metáforas, ele é esclarecido pelo nosso pensador: “Todas estas metáforas são secundárias comparadas com a existência original da criança fascinada e perplexa diante do espelho. Ela é a fonte de todas as metamorfoses e símbolos futuros relativos ao Espelho. Que olhamos ou nos olha no espelho para que esse acto tão comum se apresente logo como a mais fantástica de todas as experiências?” (LOURENÇO, 1984). A resposta vem logo a seguir: “Diz-se que nós olhamos a nossa Imagem. Infelizmente nós não temos imagem, a imagem que nós somos não pode ser por nós olhada. O texto bíblico o diz - mas tomou-se alguma vez a sério a horrível verdade, a impensável verdade desse dito? - que não somos mais que “a imagem de Deus” (LOURENÇO, 1984).

A metáfora bíblica aqui evocada por Lourenço tem como finalidade demonstrar que é o destino transcendental que dita a nossa sentença. O espelho não projecta propriamente a nossa Imagem. O que Lourenço pretende transmitir ao dizer que a imagem que aparece reflectida não é a nossa, mas a Imagem de Deus, é que o Homem é confrontado no espelho com várias temporalidades e daí que a sua imagem não seja unificada mas, ao invés, fragmentada. Esses fragmentos estilhaçados do espelho denotam a falta de complacência do poder divino e, por acréscimo do Tempo, sobre o Homem e sobre todas as coisas, porque tudo tem um começo e um fim.

Se recordarmos a divisão interior vivida por Eduardo Lourenço, nos anos 50, manifestada no excerto datado de 1956 e já analisado, verificamos que agora o estilhaçamento do autor tem um significado ontológico mais profundo, não passando apenas por uma descrença religiosa, mas por uma visão incontornavelmente, e cada vez mais, majestosa e madura da nossa condição humana efémera, porque temporal, e ligada à ausência de uma entidade transcendental que está sempre presente, mas ao mesmo tempo, ausente. É este acto criativo sempre circular e em espiral que marca claramente a metodologia do autor, assente numa heterodoxia que recusa a proclamação de verdades dogmáticas sobre a existência humana, em detrimento de um relato literário mítico e metafórico (re) fundador do (não) sentido da realidade.

É também na década de 60, que Eduardo Lourenço encontra na música uma nova solução para a coexistência com o absurdo existencial, uma arte que promove a aceitação reconfortável e reconfortante da angústia gerada pela inevitável efemeridade temporal.

Um pouco à maneira de Nietzsche, a música tem essa natureza de libertação e redenção: “Greve. Todo o dia a rádio difundiu música ligeira, canções e música da moda nos últimos dez anos. Continua torrente de angústia líquida à flor da pele de habitantes do não sentido. Quase nunca uma aberta, a “rouge fleur éclatée” da vida, os “c’est beau, c’est beau la vie” banham essa angústia fácil mas tão pungente das canções que nos cantam no presente” (LOURENÇO: 1984). A simbologia musical, especialmente o jazz, é descrita a seguir: “Não nos remete para nada mais que para uma queixa fatigada, esburacada pela ausência de sentido da nossa existência toda inteira rodeada das chamadas da ternura e do tempo. Tudo o que a grande música recupera a um nível mais alto, salvando-nos das trevas, aqui arrasta-nos para o mais baixo mistério da nossa tristeza, celebrado de S. Francisco a Berlim como a única missa digna das nossas vidas para sempre perdidas” (LOURENÇO: 1984).

Nesta esteira, a música é elemento integrante desse paraíso perdido, constantemente invocado pelo autor e que, afinal, é o paraíso da infância e o paraíso celeste. A influência que a arte musical exerce no escritor, enquanto evocação sonante da nossa temporalidade, é aqui sintetizada: “Devemos ter vergonha dessa tristeza? Não a tornar a sério? Ela não nos pede licença, instala-se como em sua casa. Nunca me explicarei o impacto que esta música tem sobre mim. Não posso é negá-lo. À contraluz, rodeado e aspirado pelos clarões nocturnos de Miles Davis, olho para as suas fotos como Adão podia lembrar-se do paraíso.

A sombra passou ao meio, um arcanjo invisível pôs fogo às pedras, às flores, à casa, ao dia absurdamente azul em que lado a lado foram homem e mulher transparentes um para o outro” (LOURENÇO: 1984).

A busca incessante de uma pulsão criadora onde o entrelaçamento de metáforas, mitos e símbolos reveladores da sua própria identidade é cada vez mais notória e é fruto de um amadurecimento intelectual que os ventos da cultura europeia proporcionam.

O diálogo entre a literatura, a mitologia, a música e até mesmo a pintura evidencia um apelo à tentativa de compreensão da nossa existência, tentativa essa que faz parte de um projecto onde as coisas e o mundo estão sempre rodeadas por um certo halo de incompreensão, porque incompreensíveis na sua totalidade.

4.5. A Máscara- metáfora da aventura poética e humana (os anos 70)

«As ficções não são um *expediente*, mas a conversão ao mesmo tempo natural e inconsciente do plano psicológico em plano mítico.»

Eduardo Lourenço

A instalação do homem num mundo cíclico, atrofiado de sombras fantasmagóricas onde a Morte está sempre presente e onde o Dia e a Noite oscilam face à presença / ausência de Deus, são obstáculos parcialmente ultrapassados através do fingimento e da ficção literários, isto é, através de uma opção estética que nos conduz necessariamente à metáfora da máscara.

A temática do Tempo, conexa com a fragilidade existencial, bem como a questão da condição humana concebida como realidade enigmática e esfíngica continuam a prevalecer nos excertos diarísticos que datam da época de 70, como bem assinala o escritor através do recurso argumentativo estratégico de letras maiúsculas sempre que procura intencionalmente balizar o seu objecto de reflexão.

Todavia, a excentricidade do autor reside no tratamento cada vez mais minucioso e elaborado de conceitos desde sempre trabalhados. É possível verificar que os fragmentos mais recentes transformam-se em pequenas narrativas poéticas espantosamente refinadas do ponto de vista linguístico, literário e argumentativo, sendo que por vezes o leitor anda às apalpadelas em paredes-meias entre a criação diarística e o texto ensaístico. Não podemos deixar de mencionar que o ensaio, enquanto texto por natureza aberto e indeterminado, é o espaço ideal para tecer ilações sobre assuntos insolúveis que transparecem nos extractos do diário lourenceano²⁹.

²⁹ Emocionado na atribuição do Prémio Camões, Eduardo Lourenço define desta maneira o papel do ensaísta (Jornal de Letras, Artes e Ideias, 19/06/1996): “(...) é um viajante do incerto, um espírito curioso de tudo e de nada, mas também do Todo e do seu Nada, vagabundeando por conta própria entre emoções, sentimentos e ideias, suas ou alheias, sem o propósito de deter o sol da Verdade nas suas mãos” (LOURENÇO: 1996, 4). Ora essa incerteza é intrínseca à nossa condição humana tão bem delineada no seu Diário e, apesar da curiosidade inata do homem ele é, todavia, incapaz de perceber-se a si mesmo.

Esta irreverência literária não pode ser isolada do contexto sócio-político que marca o país nesta altura. A Revolução do 25 de Abril proporciona toda uma atmosfera política e cultural de agitação de ideias, onde o velho é substituído pelo novo. É também um período em que Eduardo Lourenço recusa definitivamente um vínculo a instituições universitárias portuguesas e fixa residência em Vence, recebendo os novos ventos culturais que varriam a Europa. Quanto ao paradigma literário, assistimos a uma época de criação artística absolutamente dissidente e desconstrucionista de verdades agora refutadas notória em obras como *Fernando Pessoa Revisitado*, *Leitura Estruturante do Drama em Gente* (1973), *Tempo e Poesia*, *Labirinto da Saudade*, *Os Militares e o Poder*.

A 10 de Julho de 1973 é notória mais uma vez a reflexão sobre a Morte, agora tomada subtilmente como um “beijo misericordioso de Deus”. Neste excerto, o autor apropria-se de uma linguagem bastante enigmática devido a uma estrutura textual repleta de referências mitológicas, literárias e filosóficas e de uma escrita paradoxal que visam provar a tese principal do texto: a constatação de que a morte é uma realidade indecifrável, não palpável e omnipresente, radicando aí os equívocos de que tem sido objecto ao longo dos tempos: “A função da morte não é a de ensinar o que por demais sabemos, mas a de nos obrigar a desaprender o muito que sabíamos sem saber que o não sabíamos” (LOURENÇO: 1984). A Morte é um desfecho desde sempre previsto: “Banhamos num largo de sombra onde todos os saís já desapareceram desde sempre pois ao fim e ao cabo se extinguirão” (LOURENÇO: 1984).

Isolda, Yorick, Chestov, Espinosa são nomes aqui evocados no sentido de concluir que a Morte é um Nada que é Tudo, isto é, ela é uma entidade real e evidente que nenhum discurso deve ousar solucionar ou compreender, porque se trata de algo que não é cognoscível: “(...) nada sabemos de mais certa ciência que o facto de «sermos mortais». É desta evidência que a Morte deve despojar-se, privando-nos dos sobrenaturais mistérios para lá do limiar onde a supomos reinando e dando-nos em troca o mistério não menos opaco da sua realidade de miragem” (LOURENÇO: 1984).

Eduardo Lourenço parece condenar, de forma por vezes irónica, os discursos instauradores de verdades ortodoxas e ansiosos em explicar o que não é explicável: “Chestov fala com patética profusão das «revelações da morte». Só se for por analogia com as que na câmara escura permitem à imagem pré-existente tornar-se real e evidente” (LOURENÇO: 1984). Em contrapartida, Espinosa é digno de elogio: “Espinosa tinha razão

referindo com ironia as virtudes do conhecimento que é costume atribuir à «meditatio mortis». O crânio irrefutável manejado noite e dia não abre o entendimento à visão do essencial. Antes estimula a troca óbvia de Yorick detrás da qual talvez não seja Deus quem sorria” (LOURENÇO: 1984). Ora, a personagem de Hamlet de Shakespeare é prova inegável da inevitabilidade da morte.

Entendida metaforicamente enquanto miragem, câmara escura ou largo de sombra, a Morte obriga o homem a procurar formas de lidar com ela e a forma sobejamente mais reconhecida tem o nome de Deus, embora agora encarado de forma diferente porque menos ortodoxa. Referindo-se à Morte, o escritor entende que “só nela e por causa dela o pensamento de qualquer coisa como Deus aflora ao nosso espírito. Há muito que o discurso acerca de Deus - o discurso ordenado do conhecimento que dele podemos haver - perdeu o mínimo de evidência histórica e intelectual que permitia à Teologia supor-se a rainha dos saberes mais necessários e altos. Um tal discurso autorizava que a partir do Dia tivéssemos alguma clareza sobre a Noite que nele se recorta” (LOURENÇO: 1984). De facto, a caída do pedestal do discurso religioso é incontornável perante o discurso nietzschiano que proclama a morte de Deus.

A situação do homem moderno é outra, como bem assinala Eduardo Lourenço: “o discurso diurno não encontra credibilidade senão a partir da sombra onde se apaga, a razão a partir da loucura, a vida a partir da morte, Deus a partir do nada. Se Deus mantém ainda uma vaga credencial, aos peritos em evidência mortal o deve. Os autênticos teólogos do nosso tempo não são os Kung e os Robinson que não crêem em nada que visivelmente não seja mortal, mas os poetas da Morte, Beckett ou Ionesco, que no seu sombrio morto talham para cada um de nós as únicas máscaras comparáveis às que a antiga presença de Deus impunha” (LOURENÇO: 1984).

Isto significa que a abordagem de realidades tão sombrias, o confronto e a aceitação das mesmas é o único antídoto para acalmar, parcialmente, a angústia humana. A invenção de figuras divinas ajuda o homem a lidar melhor com a Morte, mas quando os escritores, os filósofos e os poetas seguem esse caminho sombrio e mascarado na sua criação literária a luz que irradia não é totalmente reveladora: “O discurso sobre a Morte é o mais inútil dos discursos humanos, acabado antes de começar, derradeiro sem sentido próprio, volvendo sempre e sem fim ao seu eco infinito de «mar banhando nada», como Pessoa a imaginou” (LOURENÇO: 1984).

A desmistificação moderna da Morte tem início em 73, segundo o autor, com o filme «La Grande Bouffe» de Marco Ferreri. As personagens do enredo, uma das quais representada pelo veterano Marcello Mastroianni, fazem parte de uma família burguesa que não escapa à decadência fisiológica, ao caminhar cada vez mais para a Morte. A morte deixa de ser desdramatizada porque passa a ser recorrente quer na literatura, quer na cultura, no cinema ou mesmo no dia-a-dia.

A máscara é a solução estética parcelar para temas tão opacos porque é através da sua indeterminação, ficção e opacidade que se fala destes assuntos.

A máscara ou, se preferirmos, a criação ficcional não procura qualquer tipo de solução, antes é vista como uma forma de lidar com a cisão do eu, com a fragmentariedade existencial. É isso que Lourenço reclama para si no diário e na obra *Pessoa Revisitado*. Ao centralizar-se na criação heteronímica de Pessoa, o escritor está a promover uma auto-imagem daquela que é a sua arquitectura artística, também ela de foro ficcional, embora não tão radical e extravagante.

Se a solução estética tem na máscara o seu principal ponto de referência, a saída existencial é o Amor pelos outros. Num excerto escrito em Dinard, e datado de 17 de Julho de 1970, conhecemos um Eduardo Lourenço completamente deslumbrado com uma desconhecida presença feminina: “Vem da praia ainda orvalhada de bruma, em fato de banho, fulgurante. Sobe comigo este elevador do acaso. Não sabe que me rouba o presente, que me expulsa para o antigo espaço em forma de abismo onde a minha vida desaparecia nula e gloriosa. A visão da beleza teve sempre para mim este efeito devastador. Esta rapariga perfeita, de pé a meu lado, ignorante da força destruidora das suas longas pernas nuas, ferozes como espadas, não me acordou o que se chama “os sentidos”. Não se tem vontade de fazer amor com o céu estrelado ou o mar” (LOURENÇO: 1984). Este episódio imbuído de sensualidade e algum erotismo é pretexto para falar de outro Amor, enquanto meio de enfrentar outra força destruidora que é o Tempo: “O amor teve sempre para mim este efeito de evasão da gravidade terrestre. Não é o da pulsão sexual mas o seu oposto. Tudo se passa como se o amor sexual fosse a sombra desse outro amor, aquele que nos subtrai à fatalidade de sermos apenas nós como sobrevivência egoísta. Possuir a fórmula do amor sexual - aliás inexequível - ser possuído, a do autêntico amor, viagem deslumbrada ao centro do sol, esquecimento positivo da pulsão de morte que nas profundezas do corpo lateja silenciosa” (LOURENÇO: 1984). É esta possibilidade

amorosa que pode transformar uma existência sombria e crepuscular numa existência talvez luminosa e reluzente.

4.6. O Tudo e o Nada existencial (os anos 80)

«Continuo sem saber se as duas ideias - de Deus e do Tempo - são de facto as duas mais grandiosas e pertinentes metáforas do Nada ou se o Nada é antes a sombra (...).»

Eduardo Lourenço, 1985

O jogo de Sombra/Luz ou a dialéctica Tudo/Nada ganham novos contornos na década 80, onde o fôlego ensaístico é cada vez mais flagrante. A veia ensaística do escritor não causa espanto se tivermos em conta a lista infindável de participações em livros, prefácios, homenagens, congressos, enfim, uma floresta de provas culturais e até políticas, mais que superadas e que comprovam a inabalável inteligência do autor.

Talvez influenciado por uma série de acontecimentos europeus que marcam a década de 80 (desde a queda do Muro de Berlim, à entrada de Portugal na CEE, passando pelos valores por que se rege a política socialista, a uma época de globalização que valoriza e valida praticamente todos os discursos, enfim, o surgimento de uma nova esperança sócio-política e cultural que nasce neste período de construção europeia que sucede a Segunda Guerra Mundial) o discurso de Eduardo Lourenço não resiste em tornar-se cada vez mais ficcional e mítico relativizando o que diz respeito à proclamação de determinadas crenças tradicionais e, à maneira do último Kierkegaard, não sofrendo já com a descoberta de que a impossibilidade da compreensão humana é real. Cada vez mais o objecto estético é visto como detentor de um significado, seja ele do domínio da literatura ou da pintura (é da década de 80 que data *Espelho Imaginário*, livro que contém uma série de ensaios alusivos à arte pictórica).

A fragilidade da vida humana continua a ser o principal pretexto para a redacção de páginas diarísticas onde os conceitos ganham uma ressonância ainda mais existencial e ontológica e onde “o verdadeiro trágico não é uma maldição e não pode ser vivido no culto passivo e sofrido da infelicidade ou do desespero. É antes a coragem de amar um destino que, por mais hostil que seja, é inapelavelmente o nosso, e de o assumir como um risco,

um desafio, sem reservas e sem ilusões, um combate sem vencedores nem vencidos” (CRUZEIRO: 1997; 22).

A permanência de metáforas já aludidas em excertos datados de décadas anteriores como a Noite ou a Sombra continuam a ser uma ferramenta criativa fundamental para a explanação de assuntos de carácter enigmático e complexo. Todavia, a linguagem metafórica veste agora roupagem nova, tornando-se mais rica e consistente.

Na verdade, a densidade, o enriquecimento e a maturidade criativa do autor, que interferem de forma directa no seu discurso metafórico, assemelham-se em tudo ao Mito de Midgar. Também no acto literário a circularidade de temas insolúveis e sempre recorrentes como Deus, o Tempo, ou a Morte, vai-se projectando num movimento em espiral à medida que a sua abordagem vai sendo mais profunda do ponto de vista ontológico.

A inevitabilidade da morte associada a um paraíso perdido transparece num excerto redigido em Vence, em Setembro de 83. A sombra, a noite ou o paraíso perdido são metáforas que, aos sessenta anos de vida do escritor, continuam a fazer furor num acto criativo onde o diário e o ensaio se entrecruzam de forma incontornável. O reconhecimento da nossa efemeridade é notório nessas palavras: “Só à hora do nosso crepúsculo descobrimos, enfim, que estivemos no paraíso e o vamos perder. (...) Agora que me volto para o lado sem sombra reconheço melhor a torrente de luz que inunda as minhas costas e envolve a recordação de cada um dos meus passos na terra batida ou no asfalto da noite. Nesse passado lembrado como uma morte gotejam as pequenas fontes da infância mais perdidas ainda por minha culpa” (LOURENÇO: 1984).

O paraíso invocado é o paraíso de Deus, da infância, do seu mundo medieval. Contudo, o escritor afirma continuar num paraíso, mas agora outro: “Estava no paraíso, estou no paraíso, outrora, agora, mas não para sempre. O meu paraíso está pregado do exterior, como um caixão, abrindo sobre o nada como uma falésia sobre o abismo” (LOURENÇO: 1984). O paraíso de que fala Eduardo Lourenço e que lhe permite encarar o abismo da morte é o paraíso das coisas simples da vida, do convívio com os outros.

Gostaríamos também de destacar aqui um excerto intitulado *O rei de Roma*, publicado em 2000, pela beleza e furor metafóricos tão característicos do autor: “«Não quero morrer sem pôr os pés na cidade de que meu pai me instituiu rei apenas eu nasci. (...) Depôs no meu berço um império como os pobres da sua ilha ofereciam pinhas aos seus filhos” (LOURENÇO: 2000).

Apesar de se tratar de um fragmento sem qualquer tipo de localização espacial ou temporal, parece-nos que ele se pode integrar na produção dos anos 80 do escritor devido à sua natureza estética reveladora do talento emocional e inteligível da linguagem literária lourenceana, definitivamente instalada singularmente como uma das mais belas do nosso panorama cultural. A subtileza e a sugestividade da metáfora do título do fragmento que dialoga circularmente com o resto do texto são disso um exemplo. E é através da linguagem metafórica que mais uma vez o escritor pinta a autenticidade, naturalidade, imobilidade e eternidade dos costumes dessa “idade média”: “Serei sempre o pobre deste excesso de sorte que me estrangulou por conta de uma glória de que, somente hoje, em vésperas da minha morte, sei que me roubou a mim mesmo como jamais alguém o terá sido. Não foi fácil ser filho de Deus. É mais atroz ter sido o filho do Homem. Não tenho o gosto da blasfêmia que é uma carência de espírito antes de ser uma doença da alma. Ou pura falta de imaginação. Neste momento, despido de todas as tristezas, compreendi que o verdadeiro filho do Homem não é aquele que me olha, precisamente ao lado de meu pai, crucificado por culpas dele e de ninguém, mas eu, irrisório rei de Roma, desde sempre morto nos braços de um pai com quem nunca troquei duas palavras verdadeiramente humanas»” (LOURENÇO: 2000).

Mas a irresolução de temáticas tão etéreas como o Tempo ou mesmo Deus aparece estampada num excerto datado de 28-3-85 onde o escritor entende o Tempo enquanto temática primordial da sua obra: “Deus e o Tempo. Escutava uma emissão sobre economia (J.K.Koln?) quando a ideia da “guerra do tempo” me atravessou o espírito. Bruscamente senti-me confrontado com o único tema que não tive a coragem de encarar a sério na minha juventude. A sombra de Heidegger (mas também a de Husserl) bastou para congelar o meu propósito- ou o meu devaneio- filosófico e nunca mais tive a coragem de retomar uma questão que não era - nem é - para mim uma, entre outras, mas simplesmente a Questão. Ou a questão das questões” (LOURENÇO: 1984).

O Tempo e Deus são duas realidades que continuam a ser pensadas mas impensadamente descodificadas, continuando a estar rodeadas por “um certo halo de incompreensão”: “Continuo sem saber se as duas ideias - de Deus e do Tempo - são de facto as duas mais grandiosas e pertinentes metáforas do Nada ou se o Nada é antes a sombra, o traço daquelas “impensáveis” mas irreduzíveis entidades, ambas incontornáveis para o pensamento e pelo pensamento” (LOURENÇO: 1984).

A concepção do tempo, enquanto temporalidade ou conjunto de esferas de cristal, é testemunhada num excerto de Roma, 4-7-88: “Há trinta e nove anos, a esta hora, sem acabar nem a frase nem o gesto esboçado, meu pai morreu. À parte este “instantâneo”, sempre presente, separa-me desse momento, como de todos em que na verdade existi, uma espécie de tempo opaco, de noite singular, que não permite ligar esse instante aos anos que se seguiram. Tudo ficou inscrito nesse anti-tempo” (LOURENÇO: 1994).

A esfera de cristal, existente noutros excertos anteriores, denota a fragilidade da vida: “Mesmo para quem sobrevive não é verdade que exista uma continuidade temporal. O instante dessa morte, o caos de uma vida resumida num breve estertor permanece intacto, como numa redoma de cristal, como concentrado, voltado para si mesmo. Nós inventamos a ideia de um tempo que escorre como um rio para não enlouquecer. Para não suportar a ideia de que bem antes de morrer – momento sem conteúdo sensível – já estamos encerrados em semelhantes esferas de cristal, aquelas poucas cenas que perduram na nossa memória, que são essa memória e não comunicam umas com as outras” (LOURENÇO: 1994). Mais à frente remata: “O meu tempo de Hamburgo não foi o de Heidelberg, o de Montpellier, não foi o da Baía, o de Coimbra, o da Guarda e nenhum o de S. Pedro, o único que vivi como se fosse eterno pois nele a morte não havia ainda entrado” (LOURENÇO: 1994). À semelhança de excertos de outras décadas, o escritor confirma que o seu melhor tempo foi o da infância, afinal, tempo sem tempo.

4.7. A Literatura e o Sonho ou do Sonho da Literatura (os anos 90)

«O meu mundo real é o mundo da poesia e da ficção.»

Eduardo Lourenço

Anos 90. A consagração é um facto inequívoco. Nas artimanhas de um discurso plural onde o entrecruzar da filosofia e da literatura, do ensaio e do diário são plausíveis enquanto elementos constituintes de um programa ontológico e onde a metáfora tem o papel de revelação existencial, o leitor da obra lourenceana fica estupefacto defronte de páginas que mais parecem um autêntico quebra-cabeças, devido à criatividade, ao jogo e à maturidade e complexidade intelectual que patenteiam.

Num breve excerto não datado do seu Diário, Eduardo Lourenço apresenta-nos o paradoxo de Diderot nestes termos: “Marlon Brando desamparado, contém com dificuldades as lágrimas diante dos juizes que lhe julgam e condenam o filho. Em voz off o comentador da televisão alvitra: “ninguém sabe se são lágrimas do grande actor ou do pai”. Fabuloso mundo. É o paradoxo de Diderot” (LOURENÇO: 1994). Não é por acaso que aqui citamos este excerto que podia passar despercebido no meio de tantos outros mais extensos e, aparentemente, mais trabalhados. A razão pela qual o evocamos prende-se com o quadro analógico que ele desperta. Dito de outra forma, a nosso ver a psicologia de actuação do actor parece ser a mesma posta em prática pelo escritor Eduardo Lourenço.

Senão vejamos: o que está aqui em causa, e é nisso que consiste o paradoxo do filósofo francês na obra *Paradoxe sur le Comédien* (1778), é a capacidade desmesurada que o actor tem de, embora representando a mais forte paixão espiritual no palco e levando a audiência ao mais alto estado emocional, conseguir permanecer à parte desta paixão que ele está apresentando e com a qual está comovendo a audiência.

A questão que se levanta é a seguinte: deve o actor viver aquilo que está a representar, ou deve a sua actuação servir como um espelho ampliado, um reflexo de uma imagem ideal? O estado interior pelo qual deve enveredar o actor no momento da representação parece ser o problema central do paradoxo de Diderot.

A resposta a esta questão passa pela distinção entre o mundo representado e o mundo vivido. Os sentimentos e os movimentos do actor não são naturais porque são resultado da criação que a habilidade criativa do artista promove. Neste sentido, devem ser considerados como criação artística e, por isto, artificiais.

Ora é precisamente a desenvoltura criadora e criativa de Eduardo Lourenço na década de 90 que, por vezes, lança o leitor num mundo paradoxal onde é quase impossível distinguir traços caracterizadores do discurso ensaístico e do registo diarístico. Essa dificuldade é ainda acrescida de dois outros elementos de ordem estética: a metáfora, estratégia metodológico que procura (re) dizer a realidade e a máscara, onde o outro deixa de ser identificado com o inferno da década de 40 ou com a possibilidade do Amor nos anos 80, para passar a ser ele mesmo o Amor.

É nesta lógica da criatividade literária e do jogo de emoções que a escrita diarística dos anos 90 se insere. Assim, a literatura passa a ser concebida como um “sonho” porque é através dessa escrita sonhada e inventada que se chega à realidade: “É natural e tornou-se um “cliché” considerar o cinema como uma fábrica de sonhos e seria excesso de originalidade negar uma tão universal opinião. Mas a natureza onírica do cinema ou da sua função é de algum modo oposta ao onirismo se de onirismo se pode falar, conatural à literatura. No homem como espectador, no homem como cinema o sonho é-lhe exterior, está diante dele como um duplo do real, oferece-lhe sem custo uma vida literalmente sobrenatural que só as antigas fantasmagorias das visões transcendentais exprimiam. Se em algum lado Deus- (...) – realmente morreu, foi no cinema, disneylandia acessível ao infantilismo imanente ao imaginário moderno. Não morreu na literatura nem naquela que ostensivamente proclama a sua morte ou glosa como se Deus fosse uma cópia imperfeita do Molly de Becket e sua interminável agonia. Na aparência nada pode ser comparado ao efeito de “verdade”, à consubstanciação na imagem e da vida ou antes, na cena que nos inventava uma nova espécie de humanidade. Aquela que com o cinema e pelo cinema sarava, sem o saber ou sentir, as agressões pouco oníricas da realidade. Talvez porque o cinema não seja já esse ópio sublimante da vida mas nostalgia dele, cinema que recicla a sua própria memória como se fosse literatura, a humanidade jovem consome, sem mediação, a droga dura através da qual não repudia apenas a sociedade que a cerca, mas se recusa a entrar na vida como anti-sonho” (LOURENÇO: 2003).

Enquanto que na mitologia egípcia o sonho era uma forma de adivinhação do futuro protagonizado por sacerdotes nos seus templos, na cultura grega havia a crença de que Deus tinha criado os sonhos para indicar o caminho aos homens. Mas será que esse caminho é descoberto mesmo que nele se lance o sonhador? Não parece possível. E também não é Deus o criador de sonhos e sim o poeta: “A nossa sede de realidade não tem fim. Só a mais vertiginosa imersão na irrealidade a pode satisfazer. Sonhar o que não existe e tanto nos falta, dar ao inacessível ou ao invisível um rosto familiar é a vocação própria dos poetas. Quer dizer, dos criadores. Todos os somos nas utopias que nos consomem e nos dão um futuro. Mas chamamos poetas aos que dão um corpo, uma melodia, à voz e aos sonhos íntimos, oferecendo-os aos outros como se fossem deles. De facto o são” (LOURENÇO: 1996).

Em Eduardo Lourenço, o sonho aparece associado a uma estética surrealista, à linguagem literária, à pulsão poética e ficcional através das quais o escritor, refugiado no seu templo, procura um caminho para a auto-compreensão e, em simultâneo, para a compreensão da humanidade. É esse poder de revelação da imagética e do mito que aparece em *Portugal como Destino* seguido de *Mitologia da Saudade* (1999). Aí a identidade portuguesa que o escritor retrata desde a fundação da nacionalidade até à contemporaneidade estabelece-se na relação com o *outro*, sendo que este *outro* a que se refere é o mito (na senda de Oliveira Martins), contrastando assim com uma concepção estritamente historicista do que é nacional: “a realidade efectiva de um povo é aquela que ele é como actor do que chamamos «história». Mas o conhecimento – em princípio impossível e inesgotável – da realidade de um povo enquanto autoconhecimento do seu percurso, tal como a historiografia se propõe decifrá-lo, não cria nem pode criar o sentido desse percurso. Não é a pluralidade das vicissitudes de um povo através dos séculos que dá um sentido à sua marcha e fornece um conteúdo à imagem que ele tem de si mesmo. A história chega tarde para dar sentido à vida de um povo. Só o pode recapitular” (LOURENÇO: 1999; 10).

Isto significa que a autognose individual e colectiva é feita pela via mais romântica e simbólica apesar de nem através dela chegarmos a consenso claro e objectivo: “antes da plena consciência de um destino particular (...) um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir. A imagem de si mesmo precede-o como as tábuas da lei dos Hebreus no deserto. São projectos, sonhos, injunções, lembrança de si mesmo naquela

época fundadora que, uma vez surgida, é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma, mitos” (LOURENÇO: 1999; 10). Nesta obra, o autor revisita oito séculos de história não com o objectivo de compreensão da realidade, mas no sentido de provar que a alma nacional comunga plenamente com ficções sebastianistas, religiosas, entre outras: “o imaginário transcende a mitologia constituída ou plausível, mas é na mitologia, na ficcionalização imanente à história vivida, que melhor o podemos apreender. Adoptando uma célebre fórmula de Kant, podemos dizer que a mitologia sem história é vazia e a história sem mitologia é cega” (LOURENÇO: 1999; 14).

O sonho corresponde a uma viagem imaginária pelo mundo da literatura, do cinema, da música e da pintura, ou até mesmo da política, na qual o escritor aporta na revelação (possível?) da nossa condição. É através do mundo das imagens, das metáforas, dos mitos que se reflecte uma preocupação e angústia permanentes, um pouco apagadas pela paixão de viver.

Esta forma de criação que é o sonho entorpece o escritor que, uma vez adormecido parte de um plano real para um irreal. É este antídoto que subjaz, por exemplo, a uma das obras mais carismáticas do autor. Falamos de *O Labirinto da Saudade* (1978).

Em Lourenço, o sonho pode ser uma forma de esquecer o tempo: “Morro de sonho. Sonhei tudo, mesmo os meus fracassos. Novo, em excesso vulnerável, inventei-me um método para não receber as naturais brutalidades da vida no lugar certo, o meu corpo ou com mais verdade, a minha alma, como se dizia no séc. XIX. (...) A verdadeira existência só a suporto sonhando interminavelmente” (LOURENÇO: 1996).

A metáfora do sonho tem como objectivo uma realização irreal que aspira à realização prática, de forte poder alquímico. É nestes bastidores que se movimenta o escritor para quem a literatura é uma espécie de palco da teatralização do eu, onde as máscaras pintam a misteriosa e esfíngica condição humana.

Neste contexto, a metáfora tem um poder recreativo e comunicativo incontestáveis e aparece, inevitavelmente articulada com a questão identitária que: “(...) constitui antes de mais um problema de onde incessantemente parte para chegar sempre às paragens da ficção, seja ela a colectiva (à qual chamamos mitologia), seja ela pessoal e privada (à qual chamamos autobiografia), em ambos os casos autêntica “mitografia” (BAPTISTA: 2006).

O acto da escrita aparece também relacionado, agora com outra densidade, com o reflexo especular envolto de grande dose de opacidade e loucura declarado por Lourenço

quando confrontado com mais uma doença na família: “Minha mulher está aqui ao meu lado, dobrada em duas, tentando nadar num aquário sem água” (LOURENÇO: 1996). Contudo, o escritor confessa: “A verdade é que não foi este acontecimento nem nenhuma aventura real que me puseram à beira deste espelho cego onde os meus traços de repente se animam e me devolvem uma olhadela cúmplice como aquela com que os loucos se gratificam” (LOURENÇO: 1996).

Num excerto escrito em *Vence*, datado de 14 de Outubro de 94, o espelho confunde-se com as memórias passadas, as quais quando recordadas, nos instalam num saudosismo característico do envelhecimento: “Conheço alguns dos heróis que fornecem aos novos a dose de droga de que precisam para crescer. Ou se queimar nas chamas que adoram. Os Elton John, os Brian Ferry, as Tina Turner não são os meus heróis - nem o Bob Dylan já o era. Às vezes em qualquer supermercado a sua música tropeça em mim ou eu nela. Vinda de outra galáxia. A da juventude, onde há séculos sou poeira esquecida de mim mesmo. Ninguém se pode reciclar nessa água viva e violenta na esperança de estar "in". "Out", para sempre "out". Sem melancolia. Também eles terão o seu crepúsculo. Um verdadeiro crepúsculo, o dos que estiveram vivos no seu tempo certo. Mas nem na água turva dessa baixa consolação os que não viveram no seu presente se podem regenerar. "Que eles triunfem" como dizia Sila quando os jovens Pompeus surgiam no palco da história. Não quero, não posso fingir-me filho de mim mesmo. Sobretudo diante de mim. Apenas diante daqueles - ou daquelas - que têm a minha idade. Nos seus olhos, num instante, posso ainda entrever, vinda de uma estrela morta, essa luz, a nenhuma outra parecida, que foi a da juventude. Felizes os que já nem de si lembrados, ao acabar têm diante esses espelhos amigos que lhe dão a ilusão de entrar calçados nas verdes pradarias dos "westerns" celestes” (LOURENÇO: 1996).

A literatura enquanto acto sonhado ou ficcional, bem como a reflexão sobre a efemeridade existencial por intermédio do símbolo especular são estratégias que contribuem para a coexistência saudável com temáticas existenciais inquietantes. Todavia, quer o sonho, quer o espelho aparecem interligados a um outro elemento metafórico de enorme projecção na criação artística de Eduardo Lourenço. Falamos, de novo, da máscara, conceito e símbolo instaurador de toda uma dinâmica que mostra uma clara interdependência entre o eu e o outro, sendo que o outro é aqui entendido como o Amor pelas coisas que amamos e que nos amam de volta: “De regresso de um passeio breve abro

a cancela do jardim e deparo comigo absorto diante do cipreste que projecta a magra sombra no branco da casa. Assim, distraído de mim, no intervalo de nada, descobri num segundo que são as coisas que nos amam e não o contrário. Em silêncio amparam-nos por existir sem ter existência e esta calada vida é um olhar pousado sobre nós. Um aceno sem olhos, um abraço sem mãos. De quem?” (LOURENÇO: 2000).

O poder de (re) invenção metafórico é fascinante quando, mais à frente, o autor beirão justifica a sua criação literária como um acto de loucura e de procura ficcional, e não como processo excessivamente introspectivo onde a contemplação especular ascenderia ao primeiro posto: “A loucura, se de loucura se trata (...) mora noutro lado. Noutro lado mas perto. (...) nestas palavras... apaziguadora.” (LOURENÇO: 1996).

4.8. A Natureza e o encontro do Amor e do Belo

«Em toda a parte onde estivemos queremos sair
ficando. É lusitanamente canónico.»

Eduardo Lourenço

A partir do ano 2000, a obra lourenceana ganha um novo impacto ao ser republicada pela Gradiva. Assim, muitos textos do autor ganham novas versões aumentadas, ao mesmo tempo que o autor decide presentear os leitores com a publicação de ensaios dispersamente publicados, que passam agora a integrar livros da sua autoria, tornando desta maneira obrigatória a revisitação de edições recentes da sua obra.

Na viragem para o ano 2000 a escrita diarística lourenceana e os laivos ensaísticos entranham-se de tal forma que é quase impossível separar as águas de um e de outro. A metáfora da máscara é retomada pelo autor que lhe confere um significado eminentemente ético através da dialéctica entre o bem e o mal, apesar de nunca ser desligado de uma vertente mais estética, onde a oposição entre o texto e o não-texto surge pela primeira vez na sua criação diarística, pelo menos de forma directa.

Num fragmento que tem agora seis anos e foi publicado no Suplemento do jornal *Público* (Mil Folhas, 26/5/2001), o diarista heterodoxo fala de uma existência iluminada e cristalizada que só seria (é?) alcançada através da osmose com o “Outro”: “Não era feito de nada se não de pura luz. Como se fosse um cristal pensante. Mas essa luz não provinha dele. Intolerável. Tinha de abalar a ordem do mundo. Só assim podia ficar em paz consigo mesmo. Desejava existir para o Outro, não ser apenas a primeira das suas criaturas. É fácil falar sobre o Diabo. É sempre um texto autobiográfico” (LOURENÇO: 2001). É fundamental tirar algumas ilações acerca desta citação no sentido de percebermos qual é o conceito do Outro que habita o universo imaginário e criativo do escritor. Parece-nos, pois, que este Outro que aparece aqui designado como “Diabo”, não é aquele Diabo que imaginamos para justificar a nossa Queda, isto é, para desculpar a nossa descrença

religiosa como resultado de um feitiço que nos é lançado e que provém do “inferno”, mas um Diabo-Outro. O Diabo de que fala o autor é a máscara que nós colocamos no momento de criação artística, um pouco à semelhança de Pessoa. Daí que o escritor refira, sugestivamente, que falar deste Diabo é sempre um texto autobiográfico porque, na verdade, o Outro é uma personagem inventada por um eu autobiográfico: “Toda a escrita que não é escritura, “texto santo”, escreve esse não-texto que instala o Diabo no coração do mundo. Não o Diabo, antigo sujeito imaginário dos males físicos, metafísicos e morais onde o exorcisávamos, mas o actor que seduz a nossa ex-alma como sócia do Bem. É sob a máscara do adorável, do luminoso, e, mesmo do santo, que adoramos hoje o que ainda ontem pensávamos que era de ordem do inumano” (LOURENÇO: 2001).

Não foi meramente ocasional a escolha deste excerto como epígrafe do capítulo presente. A verdade é que este fragmento de cariz eminentemente ensaístico tem tudo a ver com a concepção artística do autor enquanto “máscara adorável” porque iluminada e luminosa do que é da ordem do “inumano”. Entenda-se aqui por inumano tudo aquilo que o comum dos mortais não consegue abordar porque é da esfera do inefável, do invisível e do não - sentido. Este mascaramento literário não seria, contudo, realizável não fosse a literatura entendida como espaço de imaginação, de irreabilidade do real: “A literatura é o relato imemorial da nossa imaginação consciente da sua impotência de ser a realidade e forçada a fingir que é ela mesma a escrita divina” (LOURENÇO: 2001).

Aquele que dá voz a este canto infernal e feroso é um eu desfigurado, não detentor de um rosto bem traçado porque é um eu que se confunde com um Outro e vice-versa, através da “transusão de sangue” que há do primeiro para o segundo: “A história da literatura ocidental- a única em que o Diabo desempenha um papel- é a da transusão de sangue, da nossa imaginação em fogo, nos dois sentidos do termo por conta do Diabo como único objecto interessante da actividade sublimante da miséria oculta que chamamos Cultura” (LOURENÇO: 2001).

No fundo trata-se sempre da literatura concebida enquanto esfinge, sonho e máscara, via do entendimento (se possível) da nossa condição humana diabólica que o autor já havia preconizado em *Tempo e Poesia* ou *Fernando Pessoa Revisitado*. Importante é também salientar que é a este nível que a linguagem metafórica do escritor deve ser entendida. Assim, a metáfora é a revelação imaginária dessa situação humana “infernal”, todavia sujeita a uma incidência luminosa.

O amor e a beleza são as duas respostas para a inquietação metafísica do escritor: “O que nos é absolutamente natural é contemplarmo-nos como irmãos da lua, do sol, da água dos rios, das folhas, dos pássaros ou dos tigres, irmãos de leite da natureza que se distraiu um momento e que inventou olhos para se ver viver. (...) Mas nunca teria podido ser quem sou se não houvesse pássaros e lírios dos campos. Eles esperavam-me, eu esperava-os. Juntos tornámo-nos, eu, um homem que associa a sua felicidade à beleza do mundo, dos pássaros e dos lírios dos campos, eles, figuras à espera de um só olhar que os acorde do sono da terra ao qual estão destinados” (LOURENÇO: 2000).

A espera que o escritor faz das coisas belas que o rodeiam e a rendição amorosa a essa realidade esplendorosa ganha vida através da linguagem metafórica e mitológica que aumenta irrefutavelmente a dimensão estética do texto. Isto é, não é só o mundo exterior que é belo, mas a forma como o escritor diz esse mesmo mundo também se revela de um esplendor majestoso.

Todavia, tudo leva a crer que os conceitos-chave desta época – estamos a referir-nos ao Amor e à Beleza - assumem contornos mais complexos e particulares na obra lourenceana, estando mesmo interligados com o projecto utópico do autor, programa esse que atravessa toda a sua obra. Diga-se de passagem que a dimensão da utopia não é aqui, pelo menos nesta fase, encarada como uma via racional, idealista, ortodoxa, “verdadeira”, antes pelo contrário, essa utopia moderna que o escritor realiza vai ao encontro de um optimismo ético que incita à acção. Ora, para Eduardo Lourenço tamanha aspiração não é concretizável por intermédio de um partido político ou qualquer tipo de vinculação institucional e sim através da liberdade criadora, mais concretamente, na e pela literatura: “é a partir da noção de imaginário e de imaginação como luta, conquista de si por si, sempre precária, e no limite, tarefa de elaboração identitária impossível de se esgotar, que melhor podemos compreender a emergência da dimensão utópica na reflexão lourenceana. Combate de todas as horas, oposição nunca abolida, a utopia constata a cisão (entre os homens, e no próprio homem), mas nem se abandona a ela, nem imagina poder alguma vez superá-la” (BAPTISTA: 2003; 400).

Podemos então deduzir que o ético e o utópico realizam-se num acto escrito imaginário e metaforizante sem o intento dogmático de solucionar aquilo que é irresoluto, donde resulta apenas uma visão trágica, não no sentido estrito, mas no sentido de um optimismo existencial voltado para o futuro e não para o passado. Eduardo Lourenço apela

à acção, à luta, através do significante, combatendo assim a inércia e a infelicidade clássicas suscitadas pela irresolução de questões ontológicas. O trabalho hermenêutico do autor é pois um trabalho de esperança também e especialmente aquele que resiste a esse discurso vitimizante próprio da alma portuguesa³⁰. Não é, aliás, outra coisa que o escritor faz em *O Labirinto da Saudade*, onde através da avaliação do nosso passado com tudo aquilo que ele tem de bom e de mau, procura tirar algumas ilações do presente na procura de um futuro mais promissor. É desta forma que a sombra e a escuridão existenciais são substituídas pela luz de um novo sentido.

Segundo Maria Manuel Baptista pode ser a partir deste universo sócio-político e cultural que podemos entender a epígrafe de Rimbaud escolhida pelo autor para o seu Diário, caso este fosse publicado e que seria “Par délicatesse j’ai perdu mon âme”: “sublime equívoco, trágica fragilidade, que não se resolvendo completamente pela via da reflexão teórica e filosófica, encontra na exigência da acção a solução para o paradoxo ético através da via maior da “delizadeza”, do “cuidado”, da “generosidade” e do “amor”, lugar onde o Outro, em última instância, se institui na obra de Eduardo Lourenço” (BAPTISTA: 2003; 431). Estaríamos aqui também no Diário perante a solidariedade e a fraternidade cristã e democrática.

³⁰ É esse sentimento trágico do destino tão característico do povo lusitano que o ensaísta português realça num número especial da revista francesa Geo, (Hors-série) dedicado a Portugal, “nação-navio”. O pendor vitimizante da nossa identidade, a vivência permanente na sombra de um passado glorioso e a falta de audácia e de coragem para concretizar novos feitos continua a ser uma preocupação actual. (LOURENÇO: 2007, 6-7)

4.9. A saída do labirinto

«Em cada um dos livros vivem os meus fantasmas, os convivas que ajudaram à minha revelação. São anjos tenebrosos que me sugaram a vida. Uma espécie de vampiros, sim, vampiros. Fui vampirizado por esses anjos em troca de viver as vidas que não me pertenciam.»

Eduardo Lourenço

Como pudemos constatar a produção diarística publicada por Eduardo Lourenço é muito vasta nos anos 40, altura em que este Ulisses inaugura a sua viagem por terras onde o diário marca encontro com o ensaio (ou será o contrário?) onde o mar da metáfora e dos mitos cobre um deserto existencial problemático misterioso e inatingível.

Através do levantamento cronológico de excertos publicados que apresentamos em anexo neste trabalho de investigação, tivemos a oportunidade de verificar que a sua publicação foi escasseando ao longo dos tempos, tendo o escritor deixado de dar a conhecer a sua diarística em 2000. Não podemos ignorar que este acontecimento coincide justamente com a publicação incessante de livros da sua autoria que agora reúnem a maior parte dos textos do escritor, dispersos até então em revistas, jornais e prefácios de livros. Para além da escassez do tempo, tempo esse que é distribuído por colóquios, conferências, encontros culturais, homenagens e produções literárias solicitadas a todo o instante, a verdade é que o seu verdadeiro eu está em toda a sua obra, não se restringindo unicamente ao seu Diário.

Ao longo destas páginas constatámos que o Diário publicado de Eduardo Lourenço não deve prevalecer marginal na sua obra, muito pelo contrário, pensamos que o diálogo intertextual com os restantes livros e outros ensaios do escritor pode acender algumas luzes no que concerne uma produção artística pautada pelo recurso das mesmas metáforas

através das quais se (re) pensam algumas temáticas, embora essas metáforas tenham um grau de incidência distinto de excerto para excerto, de obra para obra.

Não podemos também menosprezar o papel central que determinados elementos simbólicos como a serpente do Mito de Midgar ou o Espelho detêm. Se o primeiro faz parte de um projecto metafísico heterodoxo do ponto de vista filosófico, o segundo traduz a literariedade dos textos e a sua criação esfíngica, vincando bem junto do leitor pós-moderno a nossa existência fragmentária ou estilhaçada. Quer a criação literária, quer a reflexão existencial clarificam o que filosoficamente parece ser deserto, sendo que a miragem do oásis literário é a única forma que o emissor e o receptor encontram para se refrescar e acordar para a dura realidade que é a ausência de sentido do mundo e do homem.

Neste contexto, quando invocamos a serpente do mito germânico ou o espelho, metáfora literária extremamente significativa, falamos de “imagens metafóricas”³¹ que representam, simultaneamente, um universo auto-referencial e auto-colectivo. A primeira dimensão dá conta de alguns episódios alusivos ao percurso pessoal do autor, enquanto que a segunda ilustra estados de espíritos comuns a todos os seres humanos. Dito de outro modo, o objectivo do filósofo-escritor não é tanto a produção de um texto diarístico no sentido tradicional, dando primazia à partilha com o auditório de todo um mundo interior de acentuada carga psicologista. Pelo contrário, o que lhe interessa parece ser a apropriação de determinados momentos os quais são relevantes porque lhe suscitaram questões de foro ontológico, metafísico e filosófico.

É também a relação de eterno enamoramento que mantém com o acto literário enquanto criação “louca”, livre e sonhada que conduz Eduardo Lourenço à produção de páginas que em muito se aproximam da escrita literária e ficcional. É nesta senda estética que surge a metáfora, ou melhor, uma rede de metáforas, na medida em que todas elas vão ao encontro da reflexão sobre a nossa condição humana e da nossa existência, sempre associada a um acto literário e poético.

Todas as metáforas fazem parte desse método interpretativo sobre o Homem, de uma busca de sentido existencial que não é dado mas eternamente procurado. O jogo metafórico é, pois, também uma estratégia argumentativa criada no sentido de convocar uma tese pessoana para o interior da obra, a saber, que Tudo e Nada coincidem.

³¹ Parece-nos, no âmbito deste trabalho que toda a imagem é metáfora e vice-versa. Esta tendência é oriunda do surrealismo, concepção estética que não é estranha a Eduardo Lourenço.

Quem não quer ser homenageado não aceita homenagens. Eu não tive coragem de a não aceitar. Parecia-me um orgulho maior do que recebê-la como dádiva dos outros. Mas sei que a pagarei cara. Quando a revista Prelo me consagrou um número especial (Maio de 84) fiquei seis meses sem conseguir escrever uma linha. Talvez mais vivo para outros. Mas de luto por mim mesmo.

Eduardo Lourenço, 1995

Como o homem seria desgraçado se não tivesse o dom maravilhoso de imaginar, de fantasiar, de sonhar.

Miguel Torga,

V- A CORE E A MAGIA DAS PALAVRAS

«Chaque homme, et le plus ordinaire, peut être pour ses semblables un témoignage d'humanité. Toute littérature du moi, procède d'analogues intentions; à travers la singularité, elle évoque et invoque l'universal.»

Georges Gusdorf, 1991

As palavras são escassas para transmitir ao leitor a emoção despertada pelo doce e colorido sabor de páginas de um Diário “fantasma”, lidas e relidas ao longo de dias e noites sem nunca deixarmos de nos deliciar pelo canto e inteligência esplendorosos do autor. Contudo, teremos de assumir o risco de escolhermos algumas para com elas porventura melhor elucidar o nosso estado de espírito. A nossa escolha recai sobre termos como dedicação, carinho, fulgor, paixão e enamoramento pelas águas profundas e espessas mas, acima de tudo, admiráveis do pensamento lourenceano.

Não devemos também negar que esta incursão teve alguns momentos de indecisão e insegurança provocados pelo frente-a-frente com o escritor, momento inesquecível que uma das homenagens de que foi alvo proporcionou.

A verdade é que não sabemos até que ponto o autor pode acatar esta ideia de alguém ousar fazer uma tese de dissertação sobre algo que sempre recusou partilhar, na íntegra, com o público. Todavia, esses receios dissiparam-se por duas razões de força maior: não foi e jamais será nossa pretensão estipular linhas de leitura, laços ou coordenadas pessoais, políticas ou culturais totalizantes e impregnadas de verdades irrefutáveis por outras leituras que, esperamos, se venham a processar sobre a escrita diarística de Eduardo Lourenço. Por outro lado, consideramos que o leque dos estudos lourenceanos se deve alargar também até ao domínio do Diário na medida em que nele coexistem outros campos sobejamente conhecidos do autor e objecto já de diversas

análises críticas, a saber o ensaio, a análise política, a reflexão sobre a pintura e a análise cultural.

Numa leitura mais radical, pensamos que a falta de coragem em partilhar com o público páginas, por vezes intimistas (apesar desse carácter pessoal ser utilizado para a realização de um projecto filosófico, ontológico e artístico mais profundo) pode ter estado na origem da publicação de maior parte das obras do autor.

Senão vejamos: a publicação do seu primeiro livro data de 1949, altura em que o autor já havia redigido (desde há quatro anos) alguns excertos do seu Diário (referimo-nos aqui aos fragmentos até agora publicados). Se evocarmos as palavras do autor, verificamos que este depende incessantemente da criação artística para respirar: “Há tempos, um grafólogo descobriu na minha letra a expressão de uma excessiva necessidade de outros, uma espécie de dependência original. Creio que haverá alguma verdade nisso. Dependo do Outro, como Judas podia depender de Cristo, desesperadamente. Sem dúvida, como ele, na esperança de que Cristo partilharia com o homem da sombra o dom da vida, a criação plena de si mesmo e o livrasse da sua futura e misteriosa perdição” Se inicialmente, essas páginas foram o reflexo de uma absoluta necessidade de exteriorização (se alcançável), a verdade é que perante a insistência de amigos e de algumas personalidades da nossa sociedade, essa dependência transforma-se num autêntico jogo das escondidas com o leitor que, como interpretámos, pode fazer parte de todo um enredo cultural moderno e pós-moderno e do desejo de deixar um “certo halo de incompreensão” no ar...

Ao longo deste trabalho debruçámo-nos, inicialmente, sobre os motivos que poderiam porventura explicitar as razões da recusa de publicação integral de todos os excertos diarísticos do e pelo autor. Para além disso, sugerimos a interligação dessa recusa à questão das pequenas narrativas pós-modernas ou ainda ao conceito de anti-book de Valéry ou mesmo a concepção perspectivista de Nietzsche.

A teoria do género diarístico pareceu-nos igualmente pertinente, sobretudo com base em estudos críticos defensores da hibridez dos géneros literários, tendo exemplificado essa osmose com base no entrecruzar de laivos ensaísticos e poéticos, bem como diarísticos em Eduardo Lourenço. Mas, acima de tudo, o nosso objectivo foi mostrar ao leitor que a escrita diarística lourenceana, afasta-se, com excepção de alguns traços como a localização espaço-temporal, dos parâmetros normais do género, contribuindo para a sua natureza heterodoxa.

Embora o nosso objectivo neste trabalho não seja o confronto imediato entre o ensaio e o diário na obra lourenceana, não resistimos a referir que aquilo que o ensaio empresta ao diário é o labiríntico exercício de um sujeito que progride na descontinuidade fragmentada e sem solução de continuidade, situação que, do ponto de vista ontológico e existencial não pode deixar de ser trágica” (BAPTISTA: 2003; 85). Eduardo Lourenço, tal como Montaigne, escreve para conhecer a humanidade, para se conhecer a si próprio. Um representa a interrogação do Homem sobre o destino, a sua relação com Deus e com o mundo que o rodeia no séc. XVI; outro representa as dúvidas existenciais do Homem do séc. XX. Os dois escolhem um percurso destituído de qualquer pensamento sofista.

Neste sentido, já os *Ensaaios* de Montaigne respiram essa dificuldade de vislumbrar com clareza a intimidade de um eu que nunca coincide consigo mesmo, e a imagem do eu aparece distorcida porque reflecte uma realidade instável e plural.

À semelhança do que acontece com a criação ensaística montaigniana, em Lourenço a sua viagem interior é também a nossa na medida em que a sua intimidade é um exemplo da intimidade do resto da humanidade. Tal como a obra de Montaigne, a obra lourenceana é também ela um labiríntico exercício de composição e reflexão heterodoxa que transparece no Diário e em toda a restante obra do autor. Assim, as reflexões, as descrições, os episódios diários, fazem parte de uma trama esfíngica.

Outro aspecto particularmente importante para o nosso estudo prendeu-se com uma abordagem teórica da metáfora, seguindo de perto a obra ricoeuriana que preconiza a metáfora como um acto de epifania. Assim, procuramos sublinhar o quanto essa visão vivificante da metáfora é partilhada por Eduardo Lourenço, pois também ele a encara como uma ferramenta estética e ontológica de primordial relevância para a tentativa de descodificação de estados de alma, pensamentos e realidades do domínio do irreal e do Sem- sentido.

A metáfora é pois uma prova da conciliação entre dois saberes ou dois estados, um da ordem do inteligível e outro da ordem do lírico porque, conforme destaca Rosa Maria Goulart, a escrita de Lourenço “(...) é uma escrita que alia à preocupação com o dito uma minuciosa atenção ao próprio dizer” (GOULART: 2004; 34). A verdade é que a personagem principal da criação lourenceana é mesmo a escrita, enquanto acto intransitivo, fantasmagórico e misterioso.

Parece-nos, pois, que a palavra- a palavra poética, entenda-se- é a prova máxima de uma mente imaginativa e inventiva que pensa a nossa existência. Para Eduardo Lourenço não há uma diferença acentuada entre o papel do crítico, do filósofo e do poeta: o escritor acumula todos estes papéis no seu diário porque é através deles que é lícito pensar a nossa condição.

Mas quem é este sujeito que aceita de ânimo leve a ausência de sentido da sua condição? Para Maria Manuel Baptista “(...) é um eu dividido aquele que nega, reflecte, critica e problematiza. Um eu que nos surge como a impossibilidade de reconciliar os seus múltiplos fragmentos, um estilhaçamento que não é mera formalidade estilística ou psicológica, mas que é mais profundo, pois atinge os domínios do existencial e do ontológico” (BAPTISTA: 2003; 84).

Neste sentido, a escrita diarística está em consonância com o seu sujeito e, ao mesmo tempo, objecto porque o sujeito que “narra” a sua condição humana de forma descontínua é ele próprio um sujeito fragmentário que acompanha a sua temporalidade. Não é outro o significado das palavras de Vergílio Ferreira que assinala desta forma a fragmentariedade existencial, permanentemente, em comunhão com a do texto. Referindo-se ao carácter fragmentário de *Pensar*, diz: “Ele tem que ver assim talvez também com o impensável do nosso tempo. Não porque a organização num todo não seja possível - e em alguns foi - mas porque a accidentalidade de tudo, a instabilidade, a circunstancialidade veloz, a negatividade voraz, recusam a aparência do definitivo de quem constrói para a eternidade, harmonizando-se preferentemente com o variável e instantâneo do passar. Daí a actualidade do diário (...)” (FERREIRA: 1997; 17).

Ora é essa mobilidade e accidentalidade existenciais que a imagologia, a heterodoxia, a natureza epigráfica, as construções quiasmáticas, a ironia, o imaginário e a errância denotam. Acrescentaríamos ainda que a metáfora é talvez o elemento literário que mais abrilhanta o texto lourenceano. Um mundo labiríntico, ficcional e incerto cujos elementos constituintes desenham um mar sem fim, sem terra à vista, e fazem de Eduardo Lourenço um criador exímio. Na sua obra todas as divagações, todas as pinturas, retratos e reflexões se afunilam de encontro a uma temática que é particularmente inquietante para o escritor: o Tempo. É essa neblina que compromete igualmente a linguagem que deixa de ser transparente para se transformar em palavras enigmáticas e sombrias: “A opacidade do real, e a existência como vivência trágica da impossibilidade da transparência por um lado,

e, por outro, da necessidade sempre reiterada de o dizer, de indefinidamente nomear essa mesma impossibilidade de o dizer - eis o núcleo do pensamento trágico de Eduardo Lourenço: porque é da consciência da impossibilidade da transparência que nasce a única possibilidade de fazer alguma luz nessa opacidade fundamental” (GIL: 1995; 46).

Admiravelmente adjectivada, a cartografia de Eduardo Lourenço não é uma qualquer mas tão só uma *Cartografia Imaginária*. Efectivamente todas as leituras que têm como enfoque a obra do autor não passam de pequenas luzes interpretativas na medida em que estamos perante um escritor que sempre recusou qualquer tipo de escola, limitando-se a beber influências de autores portugueses e estrangeiros, uns ligados à cultura clássica, outros associados à estética surrealista e modernista.

Não há cartas, mapas ou bússolas que nos orientem na árdua tarefa que é a descodificação de mecanismos que guiam as tendências literárias e culturais que terão influenciado e formado Eduardo Lourenço. A escrita diarística, epistolar e ensaística do autor deixam no entanto antever algumas características estéticas e éticas de um homem cuja produção artística se desenvolve em movimentos circulares e em espiral.

Depois de tudo o que foi dito, parecem bastante pertinentes as palavras de Maria Manuela Cruzeiro acerca do prazer cultural e literário que a obra lourenceana desperta, as quais podem transformar-se numa *faca de dois gumes* dado que essa admiração “pode mudar-se em mal-estar quando se cede à tentação de procurar eventuais filiações doutrinárias, laços ideológicos ou mesmo afinidades ocasionais” (CRUZEIRO: 1997; 137). A autora continua dizendo que essa tentação deve ser superada por quem se lança numa aventura que “sem a reconfortante segurança (ontológica ou metodológica) de um ponto de partida e muito menos de chegada, se pode apenas nomear recorrendo á metáfora da viagem. Viagem de autognose individual (de cada um de nós) e de autognose colectiva simultaneamente. Viagem da qual não teremos nunca um diário de bordo (de recorte biográfico, psicológico, sociológico?) mas sim relatos e mensagens parcelares, recados, fragmentos mediados, cifrados por vezes, de uma fala que não sabemos nunca com rigor donde nos chega” (CRUZEIRO: 1997; 137-138). Foi essa viagem que procurámos seguir no autor através das páginas publicadas do seu Diário.

Apesar de não ter sido médico, profissão porventura mais nobre para o escritor porque implica um serviço público e a recusa de um acto mais egoísta característico da criação escrita, a magnitude da sua obra é notável porque condiciona a nossa maneira de

ler, aumenta o nosso gosto pela literatura e ajuda-nos a pensar. Para nós Eduardo Lourenço não vive à sombra dos grandes nomes na medida em que detém uma visão inaugural, original e autêntica do mundo.

A produção lourenceana é de tal modo frutífera, profunda e diversificada que novos estudos devem ser contemplados no sentido de enriquecermos os estudos lourenceanos e, ao mesmo tempo, fornecermos ao leitor uma visão mais diversificada desta obra.

O estudo do registo epistolar do escritor notório, por exemplo, na correspondência trocada com Jorge de Sena, a concepção do Tempo tendo como ponto de partida o novo livro do autor intitulado *As Saias de Elvira* (2007), a osmose entre a Pintura e a Literatura a partir da obra de Mário Botas e a sua interligação com a produção de Eduardo Lourenço, ou ainda, uma perspectiva comparativista de diários de escritores, tendo agora como ponto de referência o conceito da verdade e da sinceridade nesses autores são algumas sugestões que aqui deixamos. Pensamos que também seria pertinente um estudo mais direccionado para a área da comunicação social, na medida em que o escritor produziu alguns ensaios sobre os *mass media*, nomeadamente, sobre a televisão.

Dentro em breve vai descer o pano. O espectáculo acabou. Que papel foi o teu?

Não o sabes bem, mas não vale a pena sabê-lo. Terás talvez desempenhado um papel importante. Terás talvez desempenhado um papel secundário como o daqueles criados que entram em cena para dizerem apenas está lá fora uma senhora e não dizer mais nada até ao fim. Ou o de um músico que toca apenas algumas notas ou uma só vez os ferrinhos.

Mas pensa que essa breve intervenção foi importante para a peça se realizar. Não tens missão nenhuma, mas tiveste.

Vergílio Ferreira, 1992

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa:

- LOURENÇO, Eduardo (1966), “Excerto do Diário”, *Jornal Expresso* 22 de Maio, 1982 (excerto datado de Nice, 9 de Novembro de 1966)
- (1984) “Espelho que Volto com Lentidão para Mim... Fragmentos de um Diário Inédito” (1952/3 a 1983/9), *Prelo*, 1984, Maio: 113-126 (Número Especial de Homenagem a Eduardo Lourenço)
- (1984), “As Confissões de um Místico sem Fé” (1984/5), *Prelo*, 1984, Maio: 7-16 (Entrevista conduzida por Diogo Pires Aurélio e que integra um número especial de homenagem a Eduardo Lourenço)
- (1984), “Excertos do Diário,” (1953-1956), *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 95, 1984, 1 de Maio: 4 (Extractos: Coimbra, 6 de Setembro de 1953; Hamburgo, 7 de Fevereiro de 1954; Montpellier, 4 de Dezembro de 1956)
- (1985), “Eduardo Lourenço- A Inteligência Emocionada” (1985/4/29), *Diário de Lisboa*, 1985, 29 de Abril: 19-21 (Entrevista de Rui Eduardo Pais)
- (1986), “O livro do Desassossego ou o Memorial dos Limbos”, (1986/6/8), *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 231, 1986, 6 de Dezembro : 15
- (1986), “Tudo me é pretexto para falar de mim” (1986/12), *J.L.- Jornal de letras, Artes e Ideias*, nº 231, 1986, 6 de Dezembro: 2-6 (Entrevista concedida a Inês Pedrosa)
- (1988), “Um Heterodoxo Confessa-se” (1988/1/16), *Expresso*, 1988, 16 de Janeiro: 24R-31R (Entrevista de Vicente Jorge da Silva e Francisco Belard)
- (1992), "Montaigne ou la Vie Écrite", *Montaigne. 1533-1592*, Paris, Ed. L'Escampette, 1992: 9-39 (Obra também da autoria de Pierre Botineau)
- (1994), “Cadernos de Vence” (1953/1993), *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 613, 1994, 13 de Abril: 6-7 (Fragmentos datados de: 1953/9/13; 1954/4/20; 1954/10/30; 1985/7/28; 1988/7/4; 1988/10/12; 1991/11; 1993/11)
- (1994), *O Canto do Signo, Existência e Literatura*, (1957-1993), Editorial Presença, Lisboa, 1994
- (1995), “Místico Sem Fé” (1995/9/8), *Público*, 1995, 8 de Setembro: 1 e 32-33 (Entrevista concedida a Carlos Câmara Leme)

- (1996), “O Autor Como Espelho do Mundo” (1996/3), *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 664, 1996, 27 de Março: 8-10 (Entrevista da autoria de Maria João Martins e Elena Fernandes)
- (1996), “O Romance Diário de Eduardo Lourenço” (1946/1995), *Público Magazine*, 1996, 21 de Abril: 39-48 (Textos: ‘Verão de 1946’; ‘12 de Setembro de 1952’; ‘29 de Março de 1953’; ‘Grenoble, 1963’; ‘29 de Março de 1967’; ‘8 de Abril de 1973’; ‘3 de Fevereiro de 1991’; ‘Outubro de 1993’; ‘14 de Outubro de 1994’; ‘Outubro de 1995’)
- (1996), “No Adro do Templo”, *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de Junho de 1996
- (1996), *O Espelho Imaginário- Pintura, Anti-pintura, Não-pintura*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2ª edição, 1996
- (1996), “Excerto do Diário datado de 10/9/1995”, *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 de Maio de 1996: 11-12
- (1997), “À Margem de Freud” (1997/10/8), *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 704, 1997, 8 de Outubro: 55
- (1997), “La fascination du grand large”, *Geo*, Hors-série, 2007: 6-7
- (1998), “Entrevista a Eduardo Lourenço” (1998/3), *Diário de Notícias*, 1998, 21 de Março: 12-17 (Entrevista da autoria de José Mário Silva)
- (1999), “Portugal Como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa” (1998), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2ª edição, 1999
- (1999) Entrevista a Luís OSÓRIO, *25 Portugueses*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, 2ª edição
- (2000), “A Natureza teve de esperar a minha chegada” (1960), *Público*, 2000, 11 de Novembro: 12-13 (tradução da autoria de Annie de Faria)
- (2000), “Quatro Páginas de um Diário” (1952/1991), *Público*, 2000, 11 de Novembro: 12-13 (Textos: ‘Coimbra, 12 de Setembro de 1952’; ‘Vence, 14 de Outubro de 1994’; ‘14 de Outubro de 1994’; ‘Vence, 3 de Fevereiro de 1991’)
- (2000), “O Rei de Roma” (2000/6), *Literatura Portuguesa e Brasileira- Ano 2000*, João ALMINO e Arnaldo SARAIVA (eds), Porto, Congresso Portugal- Brasil Ano 2000, 2000: 235-237
- (2000), *Fernando Pessoa Revisitado, Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Porto, Gradiva, 3ª edição, 2000

- (2000), *O Labirinto da Saudade- Psicanálise Mítica do Destino português*, Lisboa, Gradiva, 6ª edição, 2000
- (2000), “Entrevista a Eduardo Lourenço”, *Diário de Notícias*, Junho de 2000 (Entrevista de José Mário Silva)
- (2000), “Intemporais” (1951/1954), *Revista Metamorfoses*, Real Gabinete Português da Leitura, 4, Rio de Janeiro: 14-18. Dossier Comemorativo dos 80 anos de Eduardo Lourenço, organizado por Gilda Santos e Lurdes Soares.
- (2001), “Erostrato 2000- Diário” (2000), *Público*, 2001, 26 de Maio: 11 (Excerto não datado)
- (2003), “Páginas Inéditas do diário” (1953/2000), *Pública*, 25 de Maio, 2003: 22-36 (Excertos datados de ‘Coimbra, 13/9/53’; ‘Grenoble, 1961’; ‘Vence, Verão de 73’; ‘Vence, Dezembro 1995’; ‘Vence, 22/7/00’; ‘Macau, sem data’; ‘Vence, 22/7/00’)
- (2003), *Pública* (1953/2000), suplemento do Jornal Público, 25 de Maio, 2003: 22-36
- , (2003), “O que eu queria mesmo era voar”, *Visão*, 29 de Maio de 2003: 149-154
- (2003), “Tempo e Poesia”, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003
- (2007), *As Saias de Elvira e Outros Ensaio*s, Lisboa, Gradiva, 2007

Bibliografia Passiva:

AMARAL, Patrícia Matos (2003), *Do Paradigma ao Modelo, A relevância da metáfora para a compreensão do processo interpretativo*, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003

ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo, Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002

BALMÈS, François (1999), *Ce que Lacan dit de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Collège International de Philosophie, 1999

BAPTISTA, Maria Manuel (2003), *A Paixão de Compreender Eduardo Lourenço*, Porto, Edições Asa, Coleção Sinais do Pensamento, 2003

BAPTISTA, Maria Manuel e CRUZEIRO, Maria Manuela (2003), *Tempos de Eduardo Lourenço- Fotobiografia*, Porto, Campo das Letras, 2003

BAPTISTA, Maria Manuel (2004), *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço*, Maia, Ver o Verso, Coleção Cultura Portuguesa, 2004

--- (2006), “A Vida Escrita de Eduardo Lourenço”, *Congresso Internacional ACT 16- Escrever a Vida*, Lisboa, Centro de Estudos Comparativistas da Universidade de Lisboa, 2006, 16 e 17 de Novembro

--- (2006) *Estudos- Eduardo Lourenço*, vol. I, Maia, Ver o Verso, 2006

BARTHES, Roland (s/d), *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, s/d, 2ª edição

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, Col. Folio/Essais, 1959

BOERNER, Peter (1978), “Place du Journal dans la littérature moderne», *Le journal intime et ses formes littéraires*, Geneve, Librairie Droz, 1978

BOBES, Carmen (2004), *La Metáfora*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2004

BUSTOS, Eduardo de (2000), *La Metáfora- Ensayos Transdisciplinares*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000

BUCHER, Jean (s/d), “Introducción a Paul Valéry”, Homenaje en El Centenario de su Nacimiento, Cuadernos del Valle 6, Facultad de Filosofía Letras e Historia, Universidad del Valle, s/d

- CALINESCU, Matei (1999), *As 5 faces da Modernidade*, Vega, Coleções Artes e Ensaio, 1999
- CEIA, Carlos (1998), *O que é afinal o Pós-Modernismo?*, nº 5, Lisboa, Fundamentos, Biblioteca do Pensamento Contemporâneo, 1998
- COELHO, Eduardo Prado (1984), *A Mecânica dos Fluidos- Literatura, cinema e teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984
- COMTE- SPONVILLE, André, *Dicionário de Filosofia*, 2000
- CRUZEIRO, Maria Manuela (1997), *Eduardo Lourenço- O Regresso do Corifeu*, Lisboa, Editorial Notícias, 1997
- CURRIE, Mark (1998), *Postmodern Narrative Theory*, Transitions, 1998
- DAVIDSON, Donald (1992), “O que as Metáforas Significam”, *Da Metáfora*, Sheldon SACKS, São Paulo, EDUC, Fontes, 1992
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux*, Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris, Les éditions de Minuit, 1980
- DERRIDA, Jacques (1980), *La Loi du Genre*, nº 7, GLYPH. Textual Studies, 1980
- DE MAN, Paul (2001), “Autobiography as De-facement”, *Deconstruction- A Reader*, Routledge, edited by Martin Mcquillan, 2001
- DE MAN, Paul (1992), “A Epistemologia da Metáfora”, *Da Metáfora*, Sheldon SACKS, São Paulo, EDUC, Fontes, 1992
- DIAS, Dália (2004), *A Escrita Dissidente- Autobiografia de Ruben A*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- DIDIER, Beatrice (1991), *Le Journal Intime, Littératures Modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, deuxième édition, 1991
- DUEÑAS, José Luís Martínez (1993), *La Metáfora*, Language y Comunicación, Ediciones Octaedro, 1993
- FERREIRA, Vergílio (1974), “Do ‘Eu’, etc.”, *Colóquio de Letras*, Maio de 1974
- (1980), *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand Editora, 1980
- (1987), *Conta-Corrente V*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987
- (1992), *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, 2ª edição
- BRAUER-FIGUEIREDO, Maria Fátima e HOPFE, Karin (eds), *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*, Actas da

secção 8 do IV Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas, Frankfurt, Verlag Teo Ferrer de Mesquita, 2002 (textos sobre, entre outros, José Saramago, Florbela Espanca, A. Abelaira, Baptista Bastos, Miguel Torga)

FOUCAULT, Michel (1997), *A Ordem do Discurso*, Relógio d'Água Editores, 1997

FOUCAULT; Michel (2005), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, Colecção Signos 47, 2005

FOKKEMA, Douwe (s/d), *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Colecção Vega Universidade, s/d, 2ª edição

GENETTE, Gerard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éd. Du Seuil, 1991

GIL, José (1995), “O ensaísmo trágico”, *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço- dos Críticos* (coord. Maria Manuel Baptista), Maia, Ver o Verso, 2004: 45-53

GONZÁLEZ, Mercedes Laguna (2005), *La Escritura Autobiográfica*, Lindaraja- Revista de estudios interdisciplinarios y transdisciplinarios, Foro universitario de Realidad y Fiction, 2005

GOULART, Rosa Maria, “Eduardo Lourenço: a arte do ensaio”, *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço- dos Críticos* (coord. Maria Manuel Baptista), Maia, Ver o Verso, 2004: 33-36

GUSDORF, Georges (1991), *Les écritures du moi- Lignes de Vie 1*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991

GUSDORF, Georges (1991), *Auto-Bio-Graphie- Lignes de Vie 2*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991

LACAN, Jacques (1977), “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu”, *O Sujeito, o Corpo e a Letra*, (org. Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, Colecção Práticas de Leitura, 1977

LECARME, Jacques et LECARME, Tabone, Éliane (2004), *L'autobiographie*, Armand Colin, Collection U Lettres, 2004, deuxième édition

LEJEUNE, Philippe (, “Definir Autobiografia” (trad. Paula Morão), *Autobiografia e Autorepresentação*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparativistas, Lisboa, 2003 (organização de Paula Morão)

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975

- LYOTARD, Jean-François (1987), *O Pós-Moderno Explicado às Crianças* (trad. Tereza Coelho), Lisboa, D. Quixote, 1987, 2ª edição
- (1989), *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, Coleção Trajectos, 1989
- (1990), *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990
- MATHIAS, Marcello Duarte (2001), *A memória dos outros- Ensaios e Crónicas*, Lisboa, Gótica, 2001
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais (1995), *Génese e Escrita do Conto no Diário de Miguel Torga*, Vila Real, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995
- MORÃO, Artur, “Retórica”, *Logos- Enciclopédia Luso- Brasileira de Filosofia*, Editorial Verbo
- MORÃO, Paula (1994), “O Secreto e o Real- Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas”, *Revista Românica*, Lisboa, 3, Cosmos, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994
- MORÃO, Paula (2003), “Definir Autobiografia”, *Autobiografia e Auto- Representação*, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparativistas, 2003
- OSÓRIO, Luís, *25 Portugueses*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, 2ª edição
- PADRÃO, Maria Glória (1973), *A Metáfora em Fernando Pessoa*, Coleção Civilização Portuguesa, Porto, Editorial Inova, 16, 1973
- PERLOFF, Marjorie (1995), *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, 1995
- PIEIDADE, Ana Nascimento, (2007), “Eça e os enigmas de Eros”, *J.L- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 950, 2007, 28 de Fevereiro: 18
- REAL, Miguel, *Eduardo Lourenço- Os anos da Formação (1945-1958)*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003
- REIS, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995
- RENARD, Philippe (1978), *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Librairie Droz, Geneve, 1978
- RICOEUR, Paul (1983), *A Metáfora Viva*, Porto, Rés Editora, 1983
- RICOEUR, Paul (1992), “O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento”, *Da Metáfora*, Sheldon SACKS, São Paulo, EDUC, Fontes, 1992

- ROCHA, Clara Crabbé (1977), *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977
- (1990), “A Poética dos Géneros Autobiográficos”, *Revista Nova Renascença*, nº 39, vol. X, Outono de 1990
- (1992), *Máscaras de Narciso- Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992
- RODRIGUES, Maria Teresa Marques (2006), *O Imaginário Cultural português em Eduardo Lourenço: Uma Leitura a partir da Filosofia de Paul Ricouer*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em Hermenêutica, Linguagem e Comunicação, Universidade de Coimbra, 2006
- ROIG, Rosendo (1968), *La Metáfora en Ortega y Gasset*, Salamanca Universidad, 1968
- SACADURA, Patrícia João (2006), “Eduardo Lourenço, A Odisseia Diarística”, *Estudos- Eduardo Lourenço*, vol. I, Maia, Ver o Verso, 2006
- SACKS, Sheldon (1992), “Da Metáfora”, São Paulo, EDUC, Fontes, 1992
- SEIXO, Maria Alzira (1984), “O Espelho imaginário ou a música da imagem”, *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço*, Maia, Ver o Verso, 2004
- SEMPERE, Ricardo Senabre (1964), *Lengua y Estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones y Intercambio Científico de la Universidad de Salamanca, 1964
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, (1982), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 4ª edição, 1982
- SOARES, Bernardo (2005), *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005, 5ª edição
- TÁMEN, Miguel (1984), “Condenação à metáfora, Três observações sobre a poética de Eduardo Lourenço”, *Prelo*, 1984: 50-56
- TAYLOR, Victor E., WINQUIST, Charles F. (2001), *Encyclopedia of Postmodernism*, New York, Routledge, 2001
- TORGA, Miguel (1989), *Diário I*, Coimbra, Coimbra Editora, 1989, 7ª edição
- TORGA, Miguel (1995), *Diário IV*, Coimbra, Coimbra Editora, 4ª edição, 1995
- TORGA, Miguel (1986), *Diário XII*, Coimbra, Coimbra Editora, 1986

- TORO, Alfonso de (1997), « La Nouvelle Autobiographie », *Postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui Revient et De Doubrovsky, Le Livre Brisé*, Université de Leipzig, 1997
- TROTIGNON, Pierre (1990), *Heidegger*, Lisboa, Edições 70, Biblioteca Básica de Filosofia, 1990
- VILLAYERDE, Marcelino Agís (1995), *Del Símbolo A La Metáfora, Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995
- WARREN, Austin e WELLEK, René (1976), *Teoria da Literatura*, 2, Edições Europa-América, 1976, 3ª edição